

ACERCAMIENTO AL QUIJOTE ..
A TRAVÉS DE LOS PRINCIPIOS DE HEINRICH WOLFFLIN

By

OSCAR FRANCISCO HERNÁNDEZ

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE COUNCIL OF
THE UNIVERSITY OF FLORIDA
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1975



By Oscar F. Hernández

All Rights Reserved.

To my wife

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from

University of Florida, George A. Smathers Libraries with support from LYRASIS and the Sloan Foundation

ACKNOWLEDGMENTS

My gratitude to Dr. John J. Allen as my major professor and director of this dissertation, as well as to the rest of the members of my doctoral committee, Drs. Bohdan Saciuk and Irving R. Wershow, for their suggestions, help and encouragement in writing this dissertation.

My deepest gratitude to Dr. Minnie M. Miller, professor emeritus, Dr. Robert McAdoo, and to all my friends and colleagues at Emporia Kansas State College who gave, not only to me, but to a large group of my contrymen the unique opportunity to start a new profession in this Country.

Finally I want to express my gratitude to my friend Dr. Fermín Pérez to whom I owe, among many other things, my interest in the studies of Heinrich Wölfflin.

ÍNDICE

ACKNOWLEDGMENTS	iv
ABSTRACT	ix
CAPÍTULO I - WÖLFFLIN Y EL <u>QUIJOTE</u> : LIMITACIONES Y PROYECCIONES TEORICAS	1
I: Enunciación y Justificación	1
II: Campo de Estudio y Limitaciones Polémicas	5
III: El Renacimiento y el Barroco como Expresiones Estéticas	9
IV: La Forma en la Literatura y en las demás Artes como Expresión de una Estética Común. Opinión de Cervantes, sus Contemporáneos y Antecesores . . .	14
V: Estudios de Heinrich Wölfflin sobre los Principios Caracterizantes del Renacimiento y el Barroco en las Artes	18
VI: Los Principios de Wölfflin Extendidos a la Literatura Renacentista y Barroca	21
VII: Orientaciones Generales y Método de Investigación	24
NOTAS	27
CAPÍTULO II - LOS PRINCIPIOS DE WÖLFFLIN	33
I: Enunciación y Desarrollo	33
II: Wölfflin y sus Críticos	46
NOTAS	57

CAPÍTULO III -	EL PRIMER PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL <u>QUIJOTE</u> : LINEAL VS. PINTORESCO	60
I:	Reducción de este Principio a Esenciales Mí- nimos	60
II :	Pluralidad Argumental y Temática del <u>Quijote</u>	61
III:	Dinamismo Estructural del <u>Quijote</u>	69
IV:	Tono Exaltado y Sorpresivo del <u>Quijote</u>	86
V:	Punto de Vista Múltiple Perspectivista del <u>Quijote</u>	87
VI:	Observaciones sobre la Aplicación del Primer Principio de Wölfflin al <u>Quijote</u>	89
	NOTAS	91
CAPÍTULO IV -	EL SEGUNDO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL <u>QUIJOTE</u> : COMPOSICIÓN PLANA VS. RECESIÓN ES- PACIAL	95
I:	Reducción de este Principio a Esenciales Mí- nimos	95
II:	Desarmonía Barroca en el <u>Quijote</u>	97
III:	Punto de Vista Múltiple: Perspectivismo del <u>Quijote</u>	105
IV:	Distancia Estética: Relación del Lector con el Mundo Narrativo del <u>Quijote</u>	111
V:	Espacio y Tiempo en el <u>Quijote</u>	123
VI:	Estructura: Interrelación Dinámica y Recesión simultánea de Elementos en el <u>Quijote</u>	130
VII:	Tono: <u>Admiratio</u> en el <u>Quijote</u>	135
VIII:	Observaciones sobre la Aplicación del Segundo Principio de Wölfflin al <u>Quijote</u>	137
	NOTAS	140

CAPÍTULO V -	EL TERCER PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL <u>QUIJOTE</u> : COMPOSICIÓN TECTÓNICA O CERRADA VS. ATECTÓNICA O ABIERTA	144
I:	Reducción de este Principio a Esenciales Mí- nimos	144
II:	Dulcinea o el Ideal Imposible: Tema Central del <u>Quijote</u>	145
III:	Composición Asimétrica: Eje, Centro o Nudo del <u>Quijote</u>	157
IV:	Espacio Ilimitado y Aparente Desorden Com- positivo del <u>Quijote</u>	168
V:	Punto de Vista: Perspectivismo Argumental del <u>Quijote</u>	174
VI:	Distancia Estética: Participación del Lec- tor en el <u>Quijote</u>	179
VII:	Observaciones sobre la Aplicación del Ter- cer Principio de Wölfflin al <u>Quijote</u>	184
	NOTAS	187
CAPÍTULO VI -	EL CUARTO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL <u>QUIJOTE</u> : MULTIPLICIDAD VS. UNIDAD ESTRUCTURAL . .	192
I:	Reducción de este Principio a Esenciales Mí- nimos	192
II:	Tema y Estructura: Unidad del <u>Quijote</u> y Su- misión Temática y Argumental al Símbolo de Dulcinea o del Ideal Imposible	193
III:	Refuerzos Estructurales	219
IV:	Foco Selectivo Variable del <u>Quijote</u>	222
V:	Observaciones sobre la Aplicación del Cuarto Principio de Wölfflin al <u>Quijote</u>	232
	NOTAS	234

CAPÍTULO VII	-	EL QUINTO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL <u>QUIJOTE</u> : CLARIDAD VS. CLAROSCURO	237
I:		Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos	237
II:		Tema: Claroscuro Temático del <u>Quijote</u>	239
III:		Claroscuro Estructural en el <u>Quijote</u>	254
IV:		Tiempo: Fluir Cambiante de las Formas como Expresión Dinámica de Tiempo en el <u>Quijote</u>	260
V:		Atmósfera: Luz y Color con Valores Propios en el <u>Quijote</u>	261
VI:		Foco: Concentración Focal e Iluminación en el <u>Quijote</u>	267
VII:		Medios Estilísticos que Refuerzan el Claros- curo del <u>Quijote</u>	272
VIII:		Observaciones sobre la Aplicación del Quinto Principio de Wölfflin al <u>Quijote</u>	279
		NOTAS	281
CAPÍTULO VIII	-	CONCLUSIÓN	285
BIBLIOGRAFÍA	(OBRAS Y TRABAJOS CITADOS)		294
VITA		312

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate Council
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy

ACERCAMIENTO AL QUIJOTE
A TRAVÉS DE LOS PRINCIPIOS DE HEINRICH WÖLFFLIN

By

Oscar Francisco Hernández

August 1975

Chairman: John Jay Allen

Major Department: Romance Languages and Literatures

This dissertation proposes to explore the question of the extent to which Don Quixote may properly be considered a work of the Baroque. Heinrich Wölfflin's studies of the arts of the Renaissance and the Baroque periods furnish the basis for this approach. At the same time, this dissertation constitutes an attempt to resolve some of the more controversial points in the interpretation of the work, in the light of an exhaustive structural analysis.

The theoretical basis of the dissertation is outlined in the first two chapters. This is done by summarizing critical characterization of the Renaissance and the Baroque and by looking at Wölfflin's principles and their application to literature. In the remaining chapters, Don Quixote is structurally analyzed in accordance with the principles given by Wölfflin. In this way, the point of view, the aesthetic distance, the

focal point, the time-space relationship, the action, the narrative function of the characters, the structure of the novel, the axis and supporting components, the atmosphere and the tone are studied as the means through which the attention of the reader is concentrated on the main theme. This central theme, in turn, serves to unify all the elements of composition in Don Quixote.

The first principle of Wölfflin, linear vs. painterly composition, is studied in Don Quixote, focusing on the multiplicity of themes and the dynamic movement of the action and tone.

Application of the second principle, plane composition vs. recession of elements, entails an exploration of the unified recession of all the elements of Don Quixote, seeking to identify its deep structure and the effect of the variable, omniscient, and multiple points of view of the work.

In studying the third principle, closed vs. open form, it becomes clear that Don Quixote follows the open form type of composition. This fifth chapter concentrates on the analysis of the superficial structure and on the central theme that unifies the complete work. The theme is represented by the protean symbol of Dulcinea.

Application of the fourth principle, multiple vs. unified unity, involves a study of the unity of Don Quixote, elucidating the relationship between the deep structure and the superficial one, and an attempt to determine the underlying unity of the novel.

Through the application of the fifth and final principle, clearness vs. chiaroscuro is explored in Don Quixote, analyzing especially the structural and unifying function of light and color and their per-

ticular thematic effects on the work.

In the concluding chapter, it is made clear that this structuralist study of Don Quixote is a first attempt. It is one that leaves the door open for other studies that may follow, studies which may be more extensive or unrestricted by limitations imposed by the specific nature of this dissertation.

CAPÍTULO I

WOLFFLIN Y EL QUIJOTE: LIMITACIONES Y PROYECCIONES TEÓRICAS

I.- Enunciación y Justificación.

Siempre ha inquietado a la crítica tratar de situar a Miguel de Cervantes Sasvedra y a su obra maestra, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, dentro de la teoría de los estilos. Ha sido, y es aún, un desafío de los críticos, adscribirlo dentro de una retórica, ya sea renacentista, ya barroca, o en otra intermedia entre ambas, llámese ésta pre-barroca o manierista.

Desde un punto de vista teórico Hartman, copiando reciente tesis de Claudio Guillén, dice que " . . . to explore the idea of literary history may very well be the main theoretical task that confronts the student of literature today."¹ En un plano más inmediato y práctico, afirma Richard Luehrman que " . . . in order to comprehend a work of art, an artist, or a group of artists, we must clearly comprehend the general social and intellectual condition of the time to which they belong."² José Ortega y Gasset, llevado por semejantes ideas, las aplica a Cervantes y dice:

¡Ah! Si supiéramos con evidencia en qué consiste el estilo de Cervantes, la manera cervantina de acercarse a las cosas, lo tendríamos todo logrado. Porque en estas cimas espirituales reina una inquebrantable solidaridad y un estilo poético lleva consigo una filosofía y una moral, una ciencia y una política. Si algún día viniera alguien y nos descubriera el perfil del estilo de Cervantes, bastaría con que prolongáramos sus líneas sobre los demás problemas colectivos para que despertáramos a una nueva vida. Entonces, si hay entre nosotros coraje y genio, cabría hacer con toda pureza el nuevo ensayo español. (3)

Profundos estudios se han dedicado a este tema con conclusiones bien contradictorias. Por una parte, Américo Castro desde un punto de vista temático-filosófico, afirma que Cervantes y su obra son esencialmente renacentistas.⁴ José Camón Aznar, con una orientación retórica, llega a igual conclusión.⁵ Comparten igual tesis renacentista Rafael Shiaffino basándose en la formación de Cervantes y en la estructura del Quijote que estima fundamentalmente basada en El cortesano de Baltassar Castiglione,⁶ así como igualmente Guillermo de la Torre en polémica sostenida con Joaquín Casaldiero sobre este tema.⁷ Esta relación es por naturaleza parcial y sólo se usa para ilustrar la ubicación de Cervantes y el Quijote dentro del Renacimiento.

Frente a esta interpretación, e igualmente con fundamentos al parecer tan sólidos como los anteriores, otro sector de la crítica encabezado por Helmut Hatzfeld, desde un punto de vista estilístico,⁸ Joaquín Casaldiero con orientación formalista, Emilio Carilla, siguiendo la posición crítica estructuralista⁹ y Ruth Elizabeth Jones, con técnicas neo-formalistas de la nueva escuela americana¹⁰ entre otros, mantienen la tesis contraria. Todo este sector de la crítica sitúa a Cervantes, y en especial al Quijote dentro del Barroco. Quede aclarado que no se hacen distinciones en esta disertación entre los períodos evolutivos del Renacimiento y el Barroco, por motivos que más adelante serán articulados.

No son éstas las únicas posiciones respecto al tema. Manuel García Puertas se hace eco de otro sector de la crítica, principalmente historicista, y sitúa a Cervantes " entre dos épocas."¹¹ Por último, quedan los que se niegan a admitir la tesis de la dialéctica histórica de Hegel y luego de Marx viendo en el artista o en el autor al genio que se indepen-

diza de su época, y nace de sí mismo como Venus de las espumas del mar. En esta última dirección se encuentra Douglas Bush que sitúa como tal a Cervantes y afirma que "Don Quixote is the supreme example of romantic isolation, seen in a comic light."¹²

Tal diversidad de opiniones, en un problema tan fundamental de la crítica cervantina, depende del punto de vista que el estudioso lleve al análisis de la obra. Si su orientación es filosófica, histórica, social, cultural, económica, geográfica o aún estética, su análisis crítico es extrínseco y por ende peca de no poder ser objetivo al imponer valores externos a los valores intrínsecos de la obra. Si por el contrario su orientación es retórica o aún formalista de la vieja escuela, sus conclusiones críticas se quedan en el nivel de un catálogo de las figuras retóricas o estilísticas usadas por el autor. Estas conclusiones, aunque válidas, no dan la integración catalogadora de una obra sino por coincidencias de semejanzas, y no ayudan, en modo alguno, a lograr la verdadera interpretación de la obra literaria o, al menos, orientar al lector hacia ese fin, que es el propósito positivo de la crítica literaria contemporánea. Rocco Montano apunta en esta dirección cuando dice:

Si è fatto più chiaro nella cultura contemporanea il concetto che la filosofia non si trova solo, certe volte si trova meno, nelle opere dei filosofi di professione che negli scritti di poeti, nei libri di storia. Questo è forse vero particolarmente per i problemi di estetica. Le opere d'arte rappresentano con più chiarezza in forma in un certo senso concreta, un ideale estetico, il concetto che l'autore ha dell'arte, il fine che egli si propone, gli esempi, cioè il gusto su cui si è formato. Questo non si verifica in modo così definito per le altre attività dello spirito. Così, quando si vuole seguire lo svolgimento delle concezioni sulla poesia è il diverso porsi degli ideali estetici, il riferimento alle vere opere d'arte è, in linea secondaria, alle manifestazioni della critica, è un fatto fondamentale. (13)

Geoffrey G. Hartman afirma que " . . . no one has yet written a history

from the point of view of the poets - from within their consciousness of the historical vocation of art."¹⁴ Para hacerlo hay que partir de lo que la crítica alemana llama Geistesgeschichte, o sea, de la esencia de las ideas especulativas del arte. El propósito es buscar objetividad; llegar a la esencia de una obra por compenetración con la retórica del período a que pertenece. En este punto, al menos en teoría, todas las artes se unen y constituyen la retórica de una época o período artístico-cultural. Octavio Paz, el pensador mejicano, recoge esta idea en el siguiente párrafo:

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y otros - plásticos o musicales - son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son esencialmente lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. (15)

Pretende esta disertación partir de esta orientación, y para hacerlo, siguiendo a una gran mayoría de críticos contemporáneos, vuelve a los principios sentados por Heinrich Wölfflin en 1915. Describe Wölfflin la transición del Renacimiento al Barroco por medio de cinco pares de conceptos estilísticos antitéticos. Cada pareja de principios puede considerarse en conjunto describiendo un aspecto diferente de un proceso de desarrollo único. Parte de los elementos formales y simples, característicos del Renacimiento, hacia otras formas más libres y complejas, propias del Barroco. El los llama conceptos básicos, más que principios, porque mantiene que los mismos no son sólo aplicables a un período estético determinado y al análisis que el mismo sugiere, sino que pueden ser aplicados una y otra vez para explicar la evolución de la historia del arte.¹⁶

Acercarse al Quijote a través de los principios de Wölfflin es recorrer un campo aún no penetrado con debida profundidad por la crítica cervan-

tina. Este estudio pisa un terreno muy polémico. Espera tener el desafío de la creatividad y de la innovación, pero cuenta con el soporte de sólida orientación de las nuevas direcciones de la historiografía del arte, de las teorías de la crítica literaria moderna, así como especialmente, de las aportaciones de los estudios cervantinos contemporáneos.

Haber intentado este estudio hace veinte y cinco años quizás hubiera sido prematuro. Tal fue la causa de la tibia acogida de la crítica de aquella época¹⁷ a la disertación doctoral de Darnel H. Roaten,¹⁸ así como al subsiguiente libro que en colaboración con Francisco Sánchez Escribano publicó en 1952 aplicando los principios de Wölfflin al teatro del Siglo de Oro español.¹⁹ Otros estudios, anteriores o contemporáneos a éstos, recibieron igual acogida.²⁰

II.- Campo de Estudio y Limitaciones Polémicas.

El Quijote, los principios de Wölfflin, las ideas de Burckhardt²¹ y Spengler²² sobre la unidad del arte, así como la existencia misma del Barroco se encontraban, hasta hace pocos años, en el clímax de las más opuestas direcciones. Las teorías de la crítica literaria, aún influenciadas por la filosofía del siglo XIX, obstruían el camino de las nuevas direcciones neoformalistas y estructuralistas que luchaban por abrirse paso. Esta diversidad de opiniones creó polémicas que no han sido todavía completamente superadas, pero al menos ahora, ciertos principios han quedado firmemente establecidos y hay bases más seguras para intentar este estudio. Alonso-Misol recoge estas limitaciones cuando afirma respecto al Barroco:

Pretender reducir el mundo a rígidos esquemas es tarea apasionante, casi divinadora, porque, de conseguirlo, tendríamos el panorama de la cultura en un cuadro de simultaneidad fascinante . . . es trabajo arriesgado, a un milímetro siempre del apriorismo Pienso, puede ser que con excesivo optimismo, que es factible la esquematización o, al menos la síntesis. Pero concebida ésta o aquella sin carácter de rígido doctrinalismo,

siempre dispuestos a abrir la mano para que escape tal o cual personaje, obra, institución o creencia que no se adecúen a los cuadros formales establecidos "a posteriori" de un profundo estudio. La realidad es la realidad, y todo forzamiento es adulteración. (23)

Saber a que atenerse es quizás el verdadero paradigma hamletiano de nuestro tiempo. No se pretende en esta disertación presentar una teoría total del Renacimiento ni del Barroco, ni menos aún, un libro concluyente sobre la interpretación del Quijote bajo ciertas líneas de inmutabilidad ortodoxa. Esta es una cima cuya escala se comenzó con Burckhard o más propiamente con Wölfflin, en la cual los últimos veinte años de crítica artístico-literaria están poniendo jalones firmes en que apoyarse. Modesta y justamente titulada " Acercamiento al Quijote a través de los principios de Wölfflin," es un recuento del escalamiento hacia la meta y una síntesis para posteriores estudios más ambiciosos. Es una espiral conceptual la que se pretende hacer alrededor de una etapa básica de la historia de la cultura centrada en una de sus obras más cimeras: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Esperemos, - sonrientes si esto llegara, - no revivir a Icaro y quemar las alas en tan ambiciosa empresa.

Trescientos cincuenta años de crítica cervantina, orientada en posiciones que responden al pensamiento de sus respectivas épocas, hacen al Quijote, al igual que a cualquier otra obra maestra, vivir su propia historia. Benedetto Croce afirmó que toda obra de arte es un acto de comunicación entre el autor, la obra en sí y el lector, y que, por consecuencia, se produce una interacción dinámica que evoluciona con el decursar de la historia de las ideas, con la posición crítica del lector, y aún con la cambiante actitud anímica del mismo en sucesivas relecturas.²⁴ Manuel de Montoliu, hablando del Quijote, lo repite cuando dice:

La obra verdaderamente genial no agota nunca el contenido de su significación; cada generación da a la obra la interpretación que conviene a las corrientes y a los ideales de la época; no hay motivos como rechazar como ilegítimas las sucesivas interpretaciones, aunque sean divergentes del sentido que quiso darle su propio autor; la inmortalidad de un libro consiste, precisamente, en su capacidad de sugerir las más variadas significaciones independientemente de las que se propuso atribuirles el mismo autor. (25)

Por todo ello el Quijote es un mundo infinito. Forma un macrocosmos narrativo con proyecciones interpretativas que fluctúan desde el humor hilarizante de un gracioso loco, hasta llegar a tonalidades filosóficas y aún teológicas y religiosas. Estas posiciones, que se irán articulando más adelante, en lo que sean pertinentes a este estudio, han quedado clasificadas por Oscar Mandel en dos líneas o direcciones críticas: la suave, que ve en don Quijote a un héroe, frente a la dura, que lo presenta como un tonto.²⁶

José Ortega y Gasset sintetizando, quizás exageradamente, esta multivisión interpretativa, acuñó el termino del " enigma del Quijote," que metafóricamente expone en el siguiente párrafo de profundo lirismo:

. . . el Quijote es un equívoco. Todos los ditirambos de la elocuencia nacional no han servido de nada. Todas las rebuscas eruditas en torno a la vida de Cervantes no han aclarado ni un rincón del colosal equívoco. ¿ Se burla Cervantes ? ¿ Y de qué se burla ? Lejos, sólo en la abierta llanada manchega, la larga figura de don Quijote se encorva como un signo de interrogación; es como un guardián del secreto español, del equívoco de la cultura española. ¿ De qué se burlaba aquél pobre alcabalero desde el fondo de una cárcel ? ¿ Y qué cosa es burlarse ? ¿ Es burla forzosamente una negación ?

No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación. Por esto, confrontado con Cervantes, parece Shakespeare un ideólogo. Nunca falta en Shakespeare como un contrapunto reflexivo, una sutil línea de conceptos en que la comprensión se apoya. (27)

Frente a esta visión hermética, cerrada, se abre otra seguida por un

sin número de críticos que ven en el Quijote la obra más clara y sencilla jamás escrita. David Rubio, fiel exponente de esta dirección, cree haber descubierto, como otros muchos, la piedra "Rossetta" interpretativa del Quijote, cuando dice:

¿ Es . . . el Quijote, una obra misteriosa, recóndita, abstrusa, simbólica, que necesita comentarios e interpretaciones como la Divina Comedia, por ejemplo ? Evidentemente que no. Dígase si no, dónde están los símbolos, las alegorías, las alusiones y los misterios que han hecho que muchos cerebros se engolfen y se pierdan en laberintos sin salida, buscando lo que no hay, interpretando lo que no existe, alambicando y sutilizando el sentido, cuando el autor, no una, sino muchas veces, nos dice que su objeto fue el desterrar del mundo los libros de caballería.

Propósito más sencillo no se conoce, ejecución más maravillosa y artística nunca han visto los ojos humanos. Pero el genio casi siempre vierte y derrama en su obra tal profundidad y tal trascendencia, que, inconscientemente, como muchos psicólogos afirman, su creación, como un mundo nuevo que es, requiere estudio más profundo de lo que la sobreabundancia de la letra dice para poder darnos cuenta cabal de todo su alcance. De aquí es que la obra de Cervantes haya atraído las miradas y la consideración de aquellos otros gigantes intelectuales que se llaman Goethe, Schelling, Turguenev, Heine y Hegel. (28)

No tanto como Ortega y Gasset, ni tan poco como Rubio. Entrar en las intenciones del autor es técnica ya abandonada. La lectura de un libro no termina en su última página sino que se continúa en el lector que le impone sus propios valores. De aquí las interpretaciones de Ortega y Gasset y de Rubio. El primero impone sobre el Quijote el peso de su sólida cultura filosófica; el segundo se queda en el plano de la estructura de hechos o argumento.

No hay duda de que los críticos han abusado de la inmortal obra de Cervantes. Mucha de esta crítica se ha reducido a " . . . husmear, inquirir, adobar, amasar y revolver " dentro de las aventuras del excelso loco, sin más propósito, en muchos casos " . . . que el de traer agua a su [propio] molino."29

El propio Cervantes fue víctima de estas críticas y de ellas nació, en gran medida, la Segunda Parte del Quijote.³⁰ Extendiendo esta opinión a la crítica cervantina, se puede afirmar válidamente que la misma, si bien en muchos casos ha desorientado al lector del Quijote, no deja de tener el mérito de haber llegado a muchos aciertos, así como haber provocado la curiosidad del estudioso y logrado grandes conquistas en los últimos veinte años.

III.- El Renacimiento y el Barroco como Expresiones Estéticas.

Si la polémica de la crítica sobre el Quijote fue y sigue siendo cuestión de actualidad, más acre aún lo es la del Barroco, dado su pretendido alcance omnicomprensivo y su corta historia. Jean Rousset, en fecha reciente, resume con un tono pesimista la situación de esta polémica, que, para él, se encuentra en una cámara húngara o callejón sin salida por la imposibilidad de definir el término Barroco con extensión a todas las manifestaciones de las artes de finales del siglo XVI y todo el siglo XVII.³¹ Adler Burkner, dándole al término Barroco una extensión cronológica demasiado amplia, explica las causas de esta situación en el siguiente párrafo:

For every thesis concerning the Baroque there is an anti-thesis. The more one probes into this age of trends and counter-trends, the more perplexing it becomes; . . . the domesticity of Bach . . . the cosmopolitanism of Handel . . . the monarchism of Hobbes . . . civil rights of Locke . . . moralism of Bunyan . . . wantonness of Herrick, puritan calvinism and Dominican Counter-Reformation, Galileo's motion and inertia, Newton's action and reaction, all juxtaposed in the complex warp and woof of life. (32)

Nada mas ilustrador para llegar al fondo de una polémica que analizar su historia. Dos brillantes disertaciones doctorales,³³ amén de otros estudios de fecha reciente,³⁴ excluyen la necesidad de hacerlo en esta disertación. Baste sintetizar la misma con el siguiente resumen que hace Luehrman en su referida disertación:

Seventeenth and eighteenth-century critics are shown to be more concerned for specific artists of the period than for an overall style. The criticism suggests no coherent style which would encompass the entire seventeenth century. Nineteenth-century critics are seen generally to consider the period as a decadent aftermath or late phase of the Renaissance. The Baroque style is thought of as a grotesque exaggeration which is in bad taste. This attitude is shown to exist among some early twentieth century critics as well. Attention is called to the importance of Heinrich Wölfflin and Oswald Spengler as their work influences more positive attitudes and leads to more objective investigations of the Baroque style. The development of more complete interrelationships among the arts by critics in the nineteen forties is noted with particular attention paid to the contributions in the Journal of Aesthetics and Art Criticism. Finally tendencies are noted toward oversimplification of style discussions by many late critics who seek to explain the entire style and the entire period in one-word synonyms for Baroque. (35)

A) Criterio unitario: el Barroco como degeneración de la estética renacentista.

La anterior reseña de Luehrman lleva a varias preguntas que constituyen posiciones antagónicas respecto al concepto diferenciador entre el Renacimiento y el Barroco; a la polémica ontológica de ambos conceptos. ¿ Es el Barroco un período artístico o, aún histórico, o es sólo una degeneración del Renacimiento ? ¿ De ser un período artístico o inclusive cultural de la historia de la humanidad, abarca límites geográficos e históricos o es una secuela de posiciones retóricas o culturales recurrentes en la historia del arte o de la cultura ? ¿ De ser un período per se, merece el Barroco un enjuiciamiento peyorativo, o por el contrario representa la culminación de valores positivos de una época ? ¿ De existir el Renacimiento y el Barroco como períodos independientes cabe reducir sus respectivos alcances a las artes plásticas, o su proyección llega a todas las artes y aún a todo el complejo socio-cultural de la época ? Por último, ¿ es posible hablar de un período renacentista y otro barroco, o, hay que ver en ellos un proceso evolutivo de los estilos que los caracterizan ?

Resulta curioso que de la etimología del término Barroco, hoy lugar común en todo estudio como éste, del que en consecuencia se prescinde, nacen en gran medida las posiciones antagónicas sobre el Barroco. Si el término procede de la palabra portuguesa "barocco" definidora de una perla defectuosa, la dirección crítica es peyorativa y el Barroco es sinónimo de lo feo y deforme. Si por el contrario el término se deriva de la lógica, del llamado silogismo "baroco" entonces el estilo es sinónimo de elaborado y, por consecuencia, sujeto al gusto del respectivo crítico. Es en el primer sentido, peyorativo, como degeneración o afeamiento del Renacimiento, que la palabra es introducida por vez primera en el arte por el Dictionnaire de Travaux.³⁶ Pocos años después, en 1804, Francesco Milizzia lo define como " . . . il superlative del bizzarre, l'excesso del ridicolo."³⁷ Este criterio peyorativo del Barroco se extiende hasta el siglo XX, y aún hasta nuestros propios días. H. B. Cotteril califica al estilo barroco de " . . . structural irregularities of the late Italian Renaissance";³⁸ Giovanni Bellori, con criterio histórico, dice que las artes alcanzaron plenitud de belleza en la época greco-latina clásica, decayeron con la caída del Imperio Romano de Occidente, se recobraron con el Renacimiento, para caer de nuevo en el feísmo absoluto al romperse la armonía clásica con el Barroco.³⁹ E. C. Harold describe al barroco hace apenas veinte años como " . . . an aberration of taste so extreme as to serve a negative function as an aesthetic scape-goat which would discourage further sins in that direction,"⁴⁰ con cuya opinión se hace eco, posiblemente, de la de H. H. Power que calificó a este estilo de " . . . the worst orgy art ever knew."⁴¹

B) Criterio diferenciador: el Renacimiento y el Barroco como expresiones estéticas distintas.

Frente al criterio derogatorio del Barroco se alza el laudatorio. El

cambio implica una evolución en la historia del arte que no ve en el Barroco una degeneración del Renacimiento, sino la instauración de un nuevo período artístico producto de una nueva retórica. Jacob Burckhardt y la crítica principalmente alemana, encabezada por Heinrich Wölfflin son, sin duda, directamente responsables del cambio experimentado por la crítica del Barroco. El primero en 1855 " enquistó inamoviblemente " el término Barroco en la Historia del Arte, de cuyo período llega a afirmar que " . . . su respeto por el Barroco aumentaba de día en día," agregando que " . . . la arquitectura barroca hablaba el mismo lenguaje que la renacentista, pero con el acento de un dialecto salvaje."⁴² Esto no niega que el estilo había sido admitido con valoración estimativa desde el propio siglo XVII, aunque limitado, eso sí, a artistas individuales. Francisco Pacheco en The Art of Painting (1649), admira a Velázquez; Vicencio Carducho en Dialogues on Painting (1633) celebra a Caravaggio; Charles Alphonse du Fresney en The Art of Painting admira el color dramático y el color vital de Rubens. En el siglo XVIII, cuando el concepto del Barroco había iniciado sus primeros pasos por la Historia del Arte, Quatremere de Quincy en el Dictionnaire historique d'Architecture, celebra la audacia maravillosa del Barroco no sólo con un sentido de calidad óptima de lo bello, sino como indicador de admirabilidad.⁴³

Lograda la división y separación entre el Renacimiento y el Barroco, era necesario definir a este último y aquí es donde surgen las grandes dificultades que encuentra el crítico contemporáneo. Puntos de vista antagónicos sobre la caracterización del Renacimiento y el Barroco, tanto en sus límites cronológicos,⁴⁴ como geográficos,⁴⁵ como en sus influencias y proyecciones extra-estéticas, ya sean culturales,⁴⁶ ya sean políticas,⁴⁷ o

aún incluso terminológicas, entre otras, hacen evasivo el concepto, según lo afirma Alonso-Misol en su citado artículo cuando dice:

" Barroco " es un concepto artístico que, a fuerza de darse por sabido, nadie, sino contadas excepciones, y nunca totalizantemente, se ha molestado en definir. Hay mucha complejidad en su entorno y en su esencia. Y lo cierto es que la elusión de su encuadramiento no significa otra cosa que ignorancia o pereza. . . . Por eso creemos que se está haciendo desear la presencia de un estudio concienzudo sobre la Filosofía o Esencia del Barroco. (48)

Ello no obstante, opina Carl Friedrich, el consensus general de la crítica contemporánea ve en el Barroco " . . . the highest mark of European creative effort" tratando de definir al período como " . . . the product of tensions between a series of extremes operating within a common field of ideas and feelings focused on movement, intensity, tension and force." ⁴⁹

C) Posición de Heinrich Wölfflin.

Wölfflin, como se analizará en el acápite V de este capítulo y en el capítulo siguiente, es el que consagra la nueva dirección objetiva y científica del estudio del Barroco y su independencia absoluta del Renacimiento. Richard Luehrman en su aludida disertación, con toda razón afirma:

It was Heinrich Wölfflin who marked the turning point in attitudes toward the Baroque style. In 1888 Wölfflin was beginning to analyze and compare objectively the styles of the Renaissance and the Baroque It was new, in that art criticism was more nearly objective in its examination of art, and it was putting Baroque on a level with Renaissance and then comparing the technical aspects of two equals. (50)

En literatura, que es lo que interesa a esta disertación, el término Barroco como antagónico del Renacimiento, fue aceptado y empezó a usarse por los críticos a partir de Wölfflin. Antes de 1888, fecha de su obra

Renaissance und Barock, parece no existir mención del término en relación con la literatura del siglo XVII. En 1915, después de veinte y siete años de seguir elaborando, perfilando y puliendo sus propias ideas, logra sintetizarlas en la obra Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem des Stilentwicklung in der neuen Kunst, desarrollando los cinco pares de principios delimitadores del Renacimiento y del Barroco, a los que ya se ha hecho breve referencia anteriormente. Alrededor de estos principios se desarrolla toda la crítica moderna sobre el Barroco y el Renacimiento. Luehrman, después de estudiar la evolución de la crítica de estos últimos años, dice: " Further developments toward defining the Baroque style in the late criticism of 1950's and 1960's have increasingly dealt with Wölfflin-like characteristics."⁵¹ El criterio que se mantiene en esta disertación, y que luego será analizado, es que pese a las críticas, modificaciones, limitaciones, ampliaciones, analogías y aún repudiación de los principios de Wölfflin, los mismos han resistido firmes, y no existe, hoy por hoy, ninguna otra postulación teórica que ofrezca la validez y objetividad de los mismos. El sentido práctico de su aplicación al Quijote queda claramente postulado por Sidney Brown cuando afirma " . . . scholars and critics have come to realize that the Baroque style exists in literature also" y que la idea del Barroco es " [very] helpful for the interpretation of many works of the period 1580-1650 which had hitherto resisted classification."⁵²

IV.- La Forma en la Literatura y en las demás Artes como Expresión de una Estética Común. Opinión de Cervantes, sus Contemporáneos y Antecesores.

La relación entre la literatura y las otras artes ha sido preocupación de la crítica artística desde épocas inmemoriales. La importancia de esta correlación es aún mayor para esta disertación, dado que el término Ba-

roco, como otros muchos que se han abierto paso en literatura, nació de las artes plásticas y por analogía se ha extendido a la literatura.

Varios pueden ser los puntos de vista para analizar estas relaciones. Se puede hacer una comparación directa, sincrónica o diacrónica, sobre las artes plásticas y la literatura; o, se puede intentar la derivación de todas las artes desde el ángulo de una retórica común del período en estudio.

Mario Praz clasifica en tres grupos las direcciones críticas que buscan analogías directas entre las artes y la literatura:

a) Inspiración de un arte en otro. En esta orientación se basa René Wellek en su estudio concentrado sobre correspondencias entre la literatura inglesa y las artes visuales con proyección diacrónica.⁵³ Una buena parte de la prolífera producción de Helmut Hatzfeld sobre el Barroco⁵⁴ sigue igual dirección aunque con la ventaja sobre la dirección de Wellek de hacer sus estudios sincrónicos, es decir, estableciendo paralelos entre las artes plásticas y la literatura de igual período histórico.

Praz, en su citada obra, repudia esta orientación cuando afirma " . . . the fact that a poet had a painter in mind while composing his poems does not necessarily involve a similarity in poetic style."⁵⁵ Wellek coincide con esta opinión, cuando en su referido artículo concluye diciendo que " . . . current methods for the comparison of the arts are of little value."⁵⁶

b) Iconografía. El segundo grupo de estudios, señalado por Praz, es la iconografía o estudio de las ilustraciones de las obras literarias. Erwin Panofsky busca al hacer estos estudios, el sentido, el significado profundo, el sentimiento intrínseco que él cree encontrar entre las obras de igual período histórico y sus ilustraciones, sentando su teoría que sinte-

tiza en el siguiente párrafo:

The art-historian will have to check what he thinks is the intrinsic meaning of the work, or group of works, to which he devotes his attention, against what he thinks is the intrinsic meaning of as many other documents of civilization historically related to that work or group of works, as he can master: of all documents bearing witness to the political, religious, philosophical, and social tendencies of the personality, period or country under investigation. (57)

Esta es la orientación de Miguel Romera-Navarro en su artículo titulado " Correspondencias entre las interpretaciones literarias del Quijote y las pictóricas," donde concluye que de ellas se desprende una doble interpretación serio-festiva en España, y otra humorística en Inglaterra, Francia e Italia durante los siglos XVII y XVIII.⁵⁸ La antes citada crítica de Wellek puede extenderse a esta dirección.

c) Comunidad de temas entre la obra de arte visual y la literatura. Praz califica esta dirección crítica de buen principio, pero insuficiente, para establecer las correspondencias que se buscan. Estima que esta orientación sólo lleva a una catalogación de los temas del período en estudio.⁵⁹ Esta es la orientación de un considerable número de trabajos sobre pintores, escultores y literatos del Barroco, tales como los hechos por Helmut Hatzfeld sobre el Greco y Santa Teresa o sobre Velázquez y el Quijote.⁶⁰

Praz critica esta última dirección afirmando que " . . . the themes mean little; it is the manner in which they are treated that deserves consideration."⁶¹ Explica entonces su propia dirección sobre el tema en el siguiente párrafo:

. . . one may ask oneself whether, irrespective of the media in which works of art are realized, the same or similar structural tendencies are at work in a given period, in the manner in which people conceive or see, or better

still, memorize facts aesthetically and whether a basis for the parallels between the arts can be found there. (62)

Las ideas de Praz, que serán en cierta forma adoptadas en esta disertación, ofrecen a su vez dos direcciones: una filosófica y otra estilística.

Glenn Trayer Scott, en reciente disertación doctoral, hace un profundo estudio de las ideas filosóficas influyentes en la estética del siglo de Cervantes. Partiendo de la dirección platónica-pitagórica de Ficino, Piccolo della Minandola y principalmente de Bembo y Castiglione, encuentra en el Renacimiento una filosofía del arte, llamada entonces " ática " que funda la belleza en las matemáticas, la eurritmia y el " ethos " del pensamiento griego. Frente a esta posición artístico-filosófica señala que a finales del siglo XVI entra de nuevo, por haber existido antes en el Medioevo, una dirección " asiática " basada en nuevas orientaciones de la educación en general y de la artística en particular, con bases neo-aristotélicas. La nueva filosofía del arte lleva al Barroco, cuyo propósito, según él, " . . . was to portray, not the thought, but a mind thinking, or in Pascal words 'la pinture de la pensée', "⁶³ No hay duda que ésta es la misma posición de Américo Castro en su citada obra El pensamiento de Cervantes, así como la de Rocco Montano en su también citada obra L'estetica del Rinascimento e del Barocco.

Contrario a Américo Castro, y siguiendo a Praz, la dirección de esta orientación es estilística. Con esta misma orientación Roaten y Sánchez-Escribano escribieron el tercer capítulo de su ya citada obra Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700. Titulan dicho capítulo " The Relation of Literature and the Plastic Arts in the Seventeenth Century, "⁶⁴ La existencia de este estudio excusa reduplicación en esta disertación. Sirvan, a

título de ejemplos, las siguientes citas tomadas del propio Cervantes: " La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historias, pintas, y cuando pintas, compones" ⁶⁵ y aún en el Quijote cuando dice que " el pintor o el escritor . . . es todo uno" (II, 1051).

V.- Estudios de Heinrich Wölfflin sobre los Principios Estéticos Caracterizantes del Renacimiento y el Barroco en las Artes.

Centrado el estudio objeto de esta disertación en los principios sentados por Wölfflin en su obra Principles of Art History (1915), queda excusado un estudio biográfico o bibliográfico de este famoso filósofo suizo en lo que no se refiera al tema. ⁶⁶ Un breve comentario a alguna de sus obras se hace necesario, sin embargo, ya que el proceso de elaboración de estos principios fue producto de larga meditación y ensayo durante más de 25 años. Algunos críticos quieren ver tan obstinado empeño en la promesa que le había hecho Wölfflin a su maestro Jacob Burckhardt, que se lo había pedido en algún momento del tiempo en que bajo su dirección había estudiado en la universidad de Basilea (de 1882 a 1887), en cuya cátedra de Historia del Arte lo sustituye en 1893.

Desde 1886, fecha de su disertación doctoral, Prolegomena zu einer Psychology der Architektur, empieza Wölfflin a considerar sus ideas sobre la historia del arte, aunque en aquel momento aún no estaban bien definidas. Assume en esta disertación un punto de vista crítico formalista para el estudio de la arquitectura y su sensibilidad en la forma está presente. Sin embargo, influenciado por teorías naturalistas entonces en boga, muestra su simpatía por las formas simétricas renacentistas que trata de definir geométricamente, estableciendo analogías con el cuerpo humano. Busca, quizás por influencia de Nietzsche, al hombre ideal, como correspondencia de sen-

tido vital entre el cuerpo humano y la simetría artística. Impresionado por la armonía del estilo clásico, trata de explicar la unidad de composición de multiplicidad de elementos autónomos como característica del estilo renacentista. Esta observación inicial va a estar luego presente en uno de sus principios diferenciadores del Renacimiento y el Barroco. Trabajo primerizo éste, con mucho de apriorismo y subjetividad, señala sin embargo el punto de partida de sus estudios sobre el tema.⁶⁷

Sus viajes a Roma y Francia en 1888 y 1889 lo pusieron más en contacto con el arte clásico y renacentista. Esta re-educación artística lo lleva a escribir Rennaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. En este libro se enuncia por primera vez la diferencia entre el estilo lineal-plano renacentista frente al pintoresco-profundo Barroco, que va a ser otro de sus principios definitivos en Principles of Art History. Discute a su vez " . . . das inner Leben der Kunst," como principio inmanente del cual se desprende la disolución del Renacimiento y el nacimiento de un nuevo estilo, el cual aún en aquella fecha no tenía muy bien delineado. Igualmente abandona el criterio peyorativo que mantenía hasta entonces de ese nuevo estilo y lo califica de una nueva manifestación artística, nacida de sus propios valores, totalmente independiente del Renacimiento o de cualquier otra época de la historia del arte, con su propia problemática, que encontró solución y manifestación estilística tanto en la arquitectura, como en la música, como en la literatura, así como en una vital expresión de todo el período cultural. Se anticipa con esta última conclusión a Spengler (Sp.39). Fundamental en la obra que se discute es el sentido táctil que encuentra en el arte del Renacimiento como copia de la realidad, frente al visual del Barroco, por su intencionalidad de

superponer la ilusión a la realidad física.⁶⁸ Esta idea la desarrolla más tarde al formular definitivamente sus principios (Wölfl).

En 1899 publica Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance que dedica a la memoria de su maestro Jacob Burckhardt. Al final de esta obra hace su primera formulación, provisional, de los principios de la historia del arte, que luego logrará desarrollar definitivamente. Afirma que era tiempo de abandonar la tendencia biográfica y anecdótica de la historia del arte, prevalescente en aquel entonces, por ser tarea inútil, a la par que baldía, tratar de encontrar las intenciones de la inspiración del artista o autor en su propia vida, ya que en poco contribuía a la interpretación de la obra. En su consecuencia, estimó que era necesario encontrar las leyes inmanentes que gobiernan los estilos artísticos, describiendo su desarrollo " . . . exactly like that of a plant slowly putting forth leaf after leaf until it stands rounded and complete, reaching out in all directions."⁶⁹

En 1905 publica Die Kunst Albrecht Dürers.⁷⁰ Este libro llevó definitivamente a Wölfflin a la aceptación del Barroco como un período artístico nuevo. La influencia italiana en Dürer acotada con ciertas características del artista alemán, no observadas en el Renacimiento italiano, desorientaron, a nuestro juicio, la orientación objetiva formalista de Wölfflin, que derivó de ellas diferencias raciales, que resultan contradictorias con las leyes inmanentes del arte a las cuales dirigía todos sus esfuerzos.

Dejando para el siguiente capítulo el estudio de Principles of Art History, queda ahora hacer breve mención a un trabajo casi desconocido de Wölfflin donde más profundamente influenciado por Spengler, modifica en parte la inmanencia y atemporalidad de sus principios, y acepta que influencias

esotéricas, esencialmente culturales, determinan una evolución de las artes que acopla con los principios que antes había formulado. Es una obra de compromiso teórico, producto de la popularidad de las ideas de Spengler en aquel momento sobre la unicidad de la historia y la inmanencia de las leyes evolutivas que la regulan. Dada la limitación de esta disertación al carácter intrínseco del Quijote, toda orientación esotérica le restaría alcance.⁷¹

VI.- Los Principios de Wölfflin Extendidos a la Literatura Renacentista y Barroca.

Por imperativo metodológico habrá de limitarse este inciso a las obras críticas literarias directamente fundadas en los principios de Wölfflin, antes referidos. De ampliar esta proyección a todos los estudios en los que se hace referencia a Wölfflin, sería hacer, con contadas excepciones, una bibliografía extensísima que incluiría todos los trabajos críticos escritos a partir de 1915, fecha de la publicación de Principles of Art History a la fecha. Los referidos estudios de Wellek (We41), la disertación doctoral de Homer F. Edwards (Ed64), el estudio de Emilio Carilla (Ca66), el libro de Montano (Mo62), y en especial el libro de Praz (Pr70) son buena prueba de la anterior afirmación. No se debe, sin embargo, dejar fuera de esta relación, por su importancia en las literaturas romances, un reciente estudio de Helmut Hatzfeld titulado " Un esclarecimiento del Barroco en las literaturas romances,"⁷² ni el libro de Jean Rousset La littérature de l'âge baroque. Circe et le Paon,⁷³ por ser este último obra fundamental en el Barroco francés. En cuanto a la literatura española fue Ludwig Pfandl el que introdujo a Wölfflin en España,⁷⁴ aunque había sido ya objeto de menciones en cuanto a dicha literatura por la crítica literaria extranjera.

En el sentido restringido, que se adopta en esta disertación, de aplicación directa de los principios de Wölfflin a la literatura, el primer intento debe atribuírsele a Fritz Strish, que los aplica en 1916 al estudio del estilo barroco del siglo XVII. Sin embargo, el ensayo de Strish se limita al primer principio de Wölfflin exclusivamente, es decir, a diferenciar el Barroco del Renacimiento por la forma lineal del segundo en contraposición con la pintoresca del primero.⁷⁵

Oskar Walzel, en 1917, hace uso del principio de la composición abierta Barroca frente a la cerrada del Renacimiento, para calificar a Shakespeare dentro del primer estilo, en tanto que a Racine lo sitúa en el segundo.⁷⁶ Esta tesis, como la anterior de Strish, son por naturaleza limitadas, y el propio Walzel se muestra cauteloso en su ensayo, para luego defender a ut trance su tesis en 1925.⁷⁷

Theophil Spoerri en 1922 es el que hace el primer verdadero intento serio de aplicar los citados principios de Wölfflin a la literatura en todo su alcance. Partiendo de una observación, hecha de paso por el propio Wölfflin en su obra primeriza Renaissance und Barock, sobre la posibilidad de extender sus principios, fundados en las artes plásticas, a la literatura, usa Spoerri a Tasso y a Ariosto, los propios autores escogidos como posibilidad por Wölfflin, para aplicar a ellos los citados principios. Spoerri, a fin de poder acoplar dichos principios, por esencia estructurales, a su orientación crítica literaria formalista, se ve forzado a hacer una nueva postulación de los mismos. Al hacerlo, está de hecho formulando sus propios principios, que aunque son paralelos, no son análogos a los sentados por Wölfflin.⁷⁸

Siguiendo dentro de la literatura española, Darnel H. Roaten (Ro51)

y éste conjuntamente con Francisco Sánchez Escribano (Ro52) son los que han llevado más lejos la aplicación de los principios de Wölfflin a la literatura española, limitando su estudio al teatro del Siglo de Oro.

El verdadero valor de los principios de Wölfflin es haber visualizado el arte (Ed64) buscando en las características de la composición la estructura profunda que caracteriza todo un período artístico. Es por ello que todos los antes citados estudios literarios de influencia wölffliniana, adolecen de un defecto común, su orientación formalista-estilística. No se puede comprender a Rafael, a Miguel Angel, a El Greco o a Velázquez por el tono de los colores que usan, sino por la composición que hacen de los mismos en correlación con otra serie de elementos estructurales que hacen de su obra un todo, con unicidad propia. No se debe por ello criticar a los citados pioneros que lanzaron estos principios en el campo de la literatura. Vieron con propiedad el problema, pero carecían de recursos críticos para poderlo abordar.

Wölfflin revolucionó la Historia del Arte. Es por ello, según se analizará en el siguiente capítulo, que las reseñas críticas de sus obras se multiplicaban. Igual honor no correspondió, sin embargo, a sus seguidores en el campo literario, cuyas obras, en general, fueron una ficha bibliográfica en los estudios del Barroco. Es hoy que empiezan a ser revaloradas (Ed64).

Merece mención aparte, por la importancia que pudiera tener para esta disertación, la reseña de Joseph E. Gillet al libro de Roaten y Sánchez Escribano (G153). Es indudable que Gillet tiene razón cuando culpa al referido libro de dos defectos que son evidentes en el mismo: a) intentar un estudio estructural, - él lo llama formal, - y quedarse en la estructura de superficie o argumento y caracterización de la obra; y, b) pretender hacer

un estudio del teatro del Siglo de Oro español basándose en obras muy seleccionadas, y en ejemplos, muy escasos, tomados de las mismas. En lo que nos luce parcial Gillet, es en basar el peso central de su crítica a esta obra en su repudio a la tesis de Wölfflin, fundado exclusivamente, según expresa, en que los principios sentados por éste, " . . . under continuous attack from Schmarsow to Panofsky and Wind, are not generally considered as fundamental, but as merely stylistic and historical, and therefore not readily transferable from one form of expression to another."⁷⁹ Esto es falso. La abundante literatura sobre Wölfflin, que estaba a la disposición de Gillet al escribir la citada reseña, demuestra todo lo contrario. Las páginas precedentes de esta disertación desmienten la conclusión de dicho crítico. En el capítulo siguiente, al estudiar los principios de Wölfflin, se verá que los críticos en los que se basa Gillet, principalmente Panofsky y Wind, no eran tan concluyentes en sus afirmaciones negativas a Wölfflin como Gillet les atribuye. Merece Gillet, al menos, el reconocimiento de haberle dado la atención de su reseña a un libro que pasó casi completamente desapercibido en su época. Interesante también, en lo que a esta disertación se refiere, la observación de Gillet en su citada reseña de ver más posibilidades para intentar un estudio semejante en la novela que en el teatro.⁸⁰

VII.- Orientaciones Generales y Método de Investigación.

A fin de darle alcance y objetividad a este estudio, y no caer en generalizaciones o extravíos y errores manifiestos, dejamos sentadas de antemano las siguientes bases a las que se ajustará nuestra crítica:

1^a Se pretende que las conclusiones que se deriven de este trabajo se sostengan por sí mismas en correlación con los principios sentados por Wölfflin. Esto excluye la posibilidad de recurrir a interpretaciones metafóricas.

cas entre el Quijote y determinadas obras de arte, ya sean plásticas o musicales. Estudios como éstos, aunque muy interesantes, conducen a correspondencias limitadas y se alejan del verdadero propósito de Wölfflin de sentar normas generales para todo el arte del período. Además, caen en un campo sumamente selectivo, y en consecuencia subjetivo, que les resta alcance y valor conclusivo de prueba.

2^a Se rehuirá igualmente de entrar en correspondencias temáticas, supuestamente derivadas de las corrientes sociales y filosóficas de la época. Se pretende hacer un estudio estructural-estilístico, sin entrar en la filosofía de la retórica de la época, a fin de mantener la objetividad perseguida al sentar estas bases.

3^a Se rechaza por iguales motivos la posibilidad de entrar en el estudio de correspondencias psicológicas, históricas, culturales, religiosas o de cualquier otra índole esotérica y extra-literaria como caracterizante del período.

4^a Por último, sentados por Wölfflin sus principios sobre el arte Barroco y Renacentista, sin entrar en disquisiciones sobre divisiones o evolución de dichas épocas artístico-culturales, se centrará este estudio en dichas épocas, evitando adulterar los citados principios al hacer nuevas postulaciones que pecarían de apriorísticas. Se considerará, en consecuencia, al Renacimiento y al Barroco, como las manifestaciones artístico-culturales prevalescentes en Europa, y en particular en España, de 1500 a 1580 y de 1580 a 1700 respectivamente.

Nuestra orientación crítica será esencialmente estructuralista, aunque ecléctica. La base de la crítica será la mantenida por la llamada Escuela Neo-formalista norteamericana iniciada por T. S. Eliot e I. A. Richards,

modificando la primitiva orientación estructuralista de Claude Lévi-Strauss.²¹ Se pretende al asumir esta posición estructuralista no apartarse de la idea de que la obra artística, en este caso literaria, es un acto de comunicación entre el autor, la obra misma y el lector, y que la forma artística lleva implícita el significado unificante de las tensiones socio-culturales de la estructura que la gobierna. Se pretende evitar con ello caer en excesos estructuralistas que hicieron decir a David Rubio, copiando a Lane Cooper, que " . . . the common mistake of unoriginal students, in our day has been to dissect [a book,] a complete organism, without regard to the meaning and purpose of the whole. It is the mistake of pedants who divide a masterpiece, and do not rejoin the parts in living union" ²²

Sean las antes señaladas direcciones la divisa que oriente esta disertación y el método que dirija las investigaciones que en la misma se pretende llevar a cabo.

NOTAS

¹ Geoffrey H. Hartman, Beyond Formalism (New Haven and London: Yale University Press, 1970), p. 357.

² A Study of the Evolution of Critical Discussion and Principles of Baroque in the Arts, Doctoral Dissertation (Florida State University, 1968), p. 16.

³ Meditaciones del " Quijote " (Madrid: Rev. de Occidente, 1946), p. 363.

⁴ El pensamiento de Cervantes (Madrid: Rev. de Occidente, 1925), p. 385, et ut. Aunque Castro evoluciona su criterio del plano exclusivamente filosófico al cultural en Facia Cervantes (Madrid: Taurus Edic., 1967), pp. 303-326, y últimamente en Cervantes y los casticismos españoles (Madrid: Alfaragua, 1967), p. 30, no por ello deja de reafirmar que Cervantes y su obra son neo-estoicos renacentistas.

⁵ El "Quijote" en la teoría de los estilos, ed. Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940).

⁶ " Cervantes y el Renacimiento," Revista Nacional (Montevideo: feb., 1950), 186 y 188.

⁷ " Los problemas del Barroco. - Diálogo sin pretexto sobre un tema que no acaba-," Cuadernos, LXXXIX (1964), 69-73.

⁸ El "Quijote" como obra de arte del lenguaje (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966); y, idem, " Why is Don Quixote Baroque?," Philological Quarterly (Jan-Oct., 1972), 158-176.

⁹ " Introducción al Barroco literario hispánico," Boletín de Filología de la Universidad de Chile, XVIII (1966), 5-38.

¹⁰ A Study of the Baroque Elements in the "Persiles y Sigismunda" of Miguel de Cervantes Saavedra, Doctoral Dissertation (University of Minnesota, 1965).

¹¹ Cervantes y la crisis del Renacimiento español (Montevideo: Universidad de la República, 1962), pp. 22-27.

¹² "The Isolation of the Renaissance Hero," in Joseph Anthony Mazzeo, ed., Reason and Imagination. Studies in the History of Ideas 1600-1800 (N. Y.: Columbia University Press, 1962), p. 57.

¹³ L'estetica del Rinascimento e del Barocco (Napoli: Quaderni di Delta, 1962), p. 7.

¹⁴ Hartman, p. 3.

¹⁵ El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), p. 20.

¹⁶ Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst (München: F. Brinckmann A. G., 1915), traducido al inglés como Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art, trans. M.D. Hottinger (N. Y.: Henry Holt and Co., 1932), pp. 14-16. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición. Se prefiere el uso de esta traducción por ser más accesible en las bibliotecas norteamericanas que la traducción española bajo el título de Conceptos fundamentales en la historia del arte, trad. José Moreno Villa (Madrid: Espasa Calpe, 1924).

¹⁷ Joseph E. Gillet, " Review," Hispanic Review, XXI (1953), 350-351.

¹⁸ An Explanation of the Forms of Three Serious Spanish Baroque Dramas According to Wölfflin's Principles of Art History, Doctoral Dissertation (University of Michigan, 1951).

¹⁹ Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700 (N. Y.: Hispanic Institute in the United States, 1952), pp. 200.

²⁰ Theophil Spoerri, Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung (Bern: Paul Haub, 1922); Rene Welleck, " El concepto del Barroco en la investigación literaria," Anales de la Universidad de Chile, CXXV (1962), 124-154.

²¹ Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Keine Anleitung zum der Kunstwerke Italiens (1855), ed. Gesammelte Werke, IX (Basel: Schwabe und Co., 1957).

²² Oswald Spengler, The Decline of the West, 2 vols. (N. Y.: Knopf, 1939), I, 39.

²³ Luis Alonso-Misol, " En torno del concepto de Barroco," Revista de la Universidad de Madrid, XI, 42-43 (1962), 346.

²⁴ Der Begriff der Barock Gegenformation. 2 wei Essays (Zürich-Leipzig und Stuttgart: Rascher, 1925).

²⁵ Tríptico del "Quijote" (B. A.: Espasa-Calpe S.A., 1947), p. 102.

26 " The Function of the Norm in Don Quijote," Modern Philology, LV (February, 1958), 154-155.

27 Ortega y Gasset, pp. 75-76.

28 ¿ Hay una filosofía en el "Quijote"?, Instituto de las Américas (N. Y.: Carranza y Cia. Inc., 1924), pp. 8-9.

29 Ibid, p. 9.

30 Miguel de Cervantes Saavedra, " Prólogo al lector," El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, 2 vols. (Barcelona: Ed. Juventud, 1971), II, 535-539. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición.

31 " Adieu au Baroque?," en L'interieur et l'exterieur (Paris: Corti, 1969), pp. 239-245.

32 Luehrman, p. 103.

33 Ibid; y Homer Floyd Edwards, The Concept of Baroque in German, English and French Scholarship, Doctoral Dissertation (Emory University, 1964).

34 Helmut A. Fatzfeld, " Baroque Style. Ideology and the Arts," Bucknell Review, VII, 2 (1957), 71-79; Arnold Hauser, The Philosophy of Art History (N. Y.: Alfred A. Knopf, 1959); Alonso-Nicol, op. cit.; Rocco Montano, op. cit.; Emilio Carilla, " Introducción al Barroco literario hispánico," Boletín de Filología de la Universidad de Chile, XVIII (1966), 5-38; entre otros por no hacer interminable la reseña de tan debatido tema.

35 Luehrman, p. iii.

36 En Guilio Briganti, " Baroque," The Encyclopedia of World Art, 5 vols. (N. Y.: McGraw Hill, 1960), II, 258.

37 Dizionario delle Belli Arti del Disegno (Milano: Pietro Agnelli, 1804), I, 90, citado por Luehrman, p. 24.

38 History of Art (N. Y.: F. A. Stokes and Co., 1923), II, 14.

39 " The Lives of Modern Painters, Sculptors and Architects," in E. G. Holt, ed., Literary Sources of Art History (Princeton: Princeton Univ. Press, 1947), pp. 320-327.

⁴⁰ "The Baroque as a Basic Concept of Art," College Art Journal, VI (1946), 13.

⁴¹ The Art in Florence (N. Y.: Macmillan, 1912), p. 452.

⁴² Alonso-Misol, 327.

⁴³ Citados por Luehrman, p. 63.

⁴⁴ Power, p. 351; Luehrman, p. 19; Eugenio D'Ors, Du Baroque (Paris: Gallinard, 1935); Bellori, op. cit.

⁴⁵ Joseph Pijoan, History of Art, trans. R. L. Roys (N. Y.: Harper Bros., 1928), al igual que Carl Fredrich, The Age of Baroque (N.Y.: Harper Bros., 1952), lo limitan a Italia. Helmut Hatzfeld, Estudios sobre el Barroco, trans. Angela Figueras, et. al. (Madrid: Espasa Calpe S.A., 1964), lo cree originario de España, de aquí pasa a Italia y Francia, y por último, después de la " Guerra de los 30 años " pasa a Alemania, Austria y Baviera; al igual que Hatzfeld, Wellek, op. cit., lo cree un movimiento originario de España como prolongación de la Edad Media y de la influencia árabe.

⁴⁶ Lewis Mumford, The City in History (N. Y.: Harcourt, Brace and World, 1961), p. 351, siguiendo a Spengler, p. 58, extiende el concepto a lo social.

⁴⁷ David Ogg, Europe in the Seventeenth Century (London: A. C. Black, 1925), al igual que W. E. Barnes, World Politics in Modern Civilization (N. Y.: Alfred A. Knopf, 1950), p. 25, lo extienden a la economía, llamando al período Barroco la época de la revolución industrial. Mumford, p. 82, habla del deseo de poder y lujo barroco, del centralismo barroco y del monarca barroco.

⁴⁸ Alonso-Misol, 327.

⁴⁹ Helmut Hatzfeld, The Age of the Baroque (N. Y.: Harper, 1952), p. 265.

⁵⁰ Luehrman, pp. 32-33.

⁵¹ Ibid, pp. 88-89.

⁵² Dictionary of French Literature (Greenwich, Conn.: Fawcett, 1958), p. 34.

53 "The Parallelism between Literature and the Arts," English Institute Annual (1941), 29-63.

54 "Mis aportaciones a la elucidación de la literatura Barroca," Revista de la Universidad de Madrid, XI, 42-43 (1960), 349-372.

55 Menosyne. The Parallel between Literature and Visual Arts (Princeton: Princeton University Press, 1970), p. 12.

56 Wellek, p. 62.

57 Meaning in the Visual Arts (Garden City, N. Y.: Anchor Books, 1955), p. 310.

58 Hispanic Review, XII (1944), 152-155.

59 Mario Praz, Studies in Iconology (N. Y.: G. Braziller, 1962), p. 7.

60 "Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco," Clavileño, I, 3 (1950), 1-11; "Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez," en Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952), III, 266-297.

61 Praz, 1º.

62 Ibid.

63 The European Background of the Formation of the Baroque Expression in Literature and Art, Doctoral Dissertation (Princeton University, 1971), pp. 11 y 18.

64 Roaten y Sánchez-Escribano, pp. 28-44.

65 Miguel de Cervantes Saavedra, Persiles y Sigismunda, citado por Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de las ideas estéticas en España (Santander: Ed. Sánchez, 1947), II, 448.

66 Como fuentes biográficas y bibliográficas de Heinrich Wölfflin, véase las obras de Joseph Gantner, Schonheit und Grizen des Klassischen Form, Burchardt, Croce, Wölfflin (Wien: Anton Schol und Co., 1949), y Heinrich Wölfflin. Seine Schriften (Basel: Benno Schwarbe und Co., 1946).

67 (München: Theodor Ackermann, 188), pp. 27-28.

60 (München: Bruckmann, 1925), pp. 22, 62, 64-65.

69 Heinrich Wölfflin, Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance, trans. Peter and Linda Murray (London: Phaidon Press, 1952), pp. xi y 262.

70 (München: F. Bruckmann A. G., 1905).

71 " Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision," Logos, XII (Tübingen, 1933), 210-218.

72 Anales de la Universidad de Chile, CXXIX, 124 (1961), 141-173.

73 (Paris: Librairie Jose Corti, 1954).

74 Ludwig Pfandl, Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro, trans. José Rubio Balaguer (Barcelona: Ed. Araluce, 1933).

75 " Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts ," en Adhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker (München: F. Bruckmann A.G., 1916).

76 " Shakespeares dramatische Baukunst," Jahrbuch der Shakespearesgesellschaft, LII (1916), 301-325.

77 Wechselseitige Erhellung der Künste (Berlin: Verlag Von Richard, 1917); y, " Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters," in Handbuch der Literaturwissenschaft (Berlin: Neubascadenische Verlagsgesellschaft, 1925.

78 Renaissance und Barock, p. 8.

79 Gillet, 350.

80 Ibid.

81 C. K. Ogden, " I. A. Richards and the New Criticism of The Meaning of Meaning," in Hartman, pp. 358-363.

82 Rubio, p. 7.

CAPÍTULO II

LOS PRINCIPIOS DE WÖLFFLIN

I.- Enunciación y Desarrollo.

En 1915, año en el que escribió Henrich Wölfflin su libro principal, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst,¹ aún no se habían abierto paso las subclasificaciones generacionales ni estilísticas del Renacimiento y el Barroco que hoy ya se están imponiendo en la historia del arte. En consecuencia, no debe achacársele a Wölfflin como crítica el haber ignorado dichas tendencias artísticas al formular sus principios.² Esta aparente limitación, lejos de perjudicar, beneficia el objetivo de esta disertación, ya que permite analizar características formales definidoras del Renacimiento y del Barroco que fijan la esencia de la retórica de dichos períodos. El propio Wölfflin así lo pensaba cuando al enunciar el propósito de sus principios dijo que estos eran " . . . to compare type with type, the finish with the finish" (p. 14). Epocas transicionales hubieran desviado y limitado el alcance de sus principios, y no permitirían ver como unidades estético-culturales al Renacimiento frente al Barroco.

Wölfflin no pensó en 1888, al escribir Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien,³ que sus principios llegarían a ser modelos caracterizantes del Renacimiento y del Barroco. Sin embargo, en 1915, al hacer la postulación definitiva de dichos principios, ellos resultaron ser, lo que aún son hoy, modelos teóri-

cos que dieron entrada a un nuevo enfoque y lenguaje científico en la historia del arte (Wöl15). Los mismos extendieron el campo de su aplicación a todas las artes, y han dado, y siguen dando, prometedores resultados en el terreno de las investigaciones artísticas.⁴

Ello sentado, se enunciarán dichos principios con las aclaraciones que el propio Wölfflin les introdujo a fin de hacer su postulación más concluyente.

A.- Lineal vs. pintoresco. (Linear und Malerisch)

Although in the phenomenon of linear style, line signifies only part of the matter, and the outline cannot be detached from the form it encloses, we can still use the popular definition and say for one as a beginning, linear style sees in lines, painterly in masses. Linear vision, therefore, means that the sense and beauty of things is first thought in the outline-interior forms have their outline too - that the eye is led along the boundaries and induced to feel along the edges while seeing in masses takes place where the attention withdraws from the edges, where the outline has become more or less indifferent to the eye as the patch of vision, and the primary element of the impression is things seen as patches. It is therefore indifferent whether such patches speak as colour or only as lights and darks . (Wölfflin, pp. 18-19)

El significado de los términos escogidos por Wölfflin para enunciar este principio (Strömung-Starrheit Bestimmtheit) (Wölfflin, pp.20-21) es mucho más amplio que los correspondientes términos de la traducción española.

Dada la amplitud de tales postulados, estimó su autor aclararlos por contrastes, señalando que los mismos comprendían una función estática vs. otra dinámica en la composición. En consecuencia, dejó sentado que la visión lineal renacentista distingue unidades aisladas dentro de la composición inanimada o estática; en tanto que la pintoresca barroca se orienta hacia una visión dinámica total, que pasa sobre la suma de las unidades individuales para lograr un conjunto complejo global y único. Esto es pro-

ducto de que en la composición lineal renacentista hay una demarcación definitiva de los límites de las unidades que la componen producto del reforzamiento de la línea externa. En la pintoresca barroca, por el contrario, los límites de las unidades de la composición no están acentuados, favoreciendo la unidad de la obra en conjunto. En esto, muchos elementos coinciden para dar la impresión de una dinámica general. No se produce, como en el estilo renacentista, independencia de las unidades componentes, sino que, por su propia difusibilidad, se hacen interdependientes. El objeto es dar la impresión total de la figura en conjunto. Forma, color y luz, dejan de ser elementos inmateriales e incorpóreos y se caracterizan como objetos de la composición total (Wölfflin, pp. 19-20).

Insistiendo sobre el dinamismo de la composición pintoresca barroca, Wölfflin la ve no sólo como movimiento, sino como expresión de significado cuando afirma " . . . linear representation means things as they are . . . painterly representation as they seem to be " (Wölfflin, p. 20).

Estima Wölfflin que la línea característica del estilo renacentista hace más objetiva la percepción de la forma al presentar los objetos en su expresión sólida y tangible. Al Barroco lo considera como una visión subjetiva de la realidad basada en la representación del objeto, la cual lo hace aparecer más real, a pesar de que frecuentemente no guarda semejanza con la forma real del objeto. De esta representación de la realidad aparente, totalmente distinta de la plástica lineal, es posible derivar que el estilo barroco, por lo pintoresco que lo caracteriza, puede no tener correspondencia exacta con las formas reales. Lo pintoresco, por sí sólo, hace que las formas permanezcan indeterminadas y que no se sometan a las líneas y curvas que corresponden al objeto tangible (Wölfflin, pp. 20-21).

Robert Allen Larson, tratando de objetivar y simplificar las anteriores ideas de Wölfflin, estableció el siguiente símil que ilustra magistralmente la diferencia de la visión pictórica-dinámica frente a la lineal-estática:

A simple way to understand what Wölfflin meant when he called Baroque painterly in the first set of concepts, is to imagine how a scene, such as the large figure composition of the high Renaissance, would appear to a person who suffers from myopia. To such a person, lights and shadows look vague. Instead of having definite edges, objects seem to merge. Outlines are blurred. (5)

B.- Composición plana vs. recesional. (Fläche und Tiefe)

Classic art reduces the parts of a total form to a sequence of planes, the baroque emphasises depth. Plane is the element of line, extension in one plane the form of the greatest explicitness: with the discounting of the contour comes the discounting of the plane, and the eye relates objects essentially in the direction of forwards and backwards. This is no qualitative difference: with a greater power of representing spatial depths, the innovation has nothing directly to do: it signifies rather a radically different mode of representation just as " plane style " in our sense is not the style of primitive art, but makes its appearance only at the moment at which foreshortening and spatial illusion are completely mastered. (Wölfflin, p. 15)

Toda estructura tiene recesión, pero la misma es distinta si el espacio se organiza como una superposición de planos, o si la recesión es producto de un movimiento homogéneo. En el primer caso, explica Wölfflin, estamos dentro de la composición plana del Renacimiento; en el segundo dentro de la composición con profundidad del Barroco (Wölfflin, p. 82).

En toda composición hay un primer plano y un fondo, así como planos intermedios. La diferencia fundamental entre el Renacimiento y el Barroco es que en el primero, la presencia de estos planos hace que la figura carezca de profundidad, ya que, a lo sumo, pueden observarse distintos planos recesivos, pero nunca en una forma conjunta. Es como vería un tuerto,

o una persona con un ojo cubierto, un objeto distante. En el Barroco la idea de los planos igualmente está presente pero el tipo de composición, eludiendo la definición de los planos y buscando la unidad mediante su interrelación, produce la sensación de profundidad buscada (Wölfflin, p. 74). Es la visión de un objeto distante por una persona que pueda hacer uso de ambos ojos, por el perspectivismo que dicha visión produce.

La estructura renacentista es planimétrica y yuxtapuesta. La Barroca es homogénea, descansando en distraer el interés fuera de proyecciones y recesiones simétricas de los elementos compositivos. Los planos dejan de tener valor compositivo en la estructura barroca y la concentración de la atención se centra en el conjunto, producto del efecto de profundidad de una recesión simultánea (Wölfflin, p. 121).

En la organización compositiva renacentista el observador siente el salto o interrupción en la recesión de los planos; salta de un elemento a otro al romperse toda correlación entre los elementos estructurales independientes de la composición total. Esto es generalmente producto de la colocación de los elementos compositivos uno al lado del otro en planos geométricos independientes. La composición barroca, por el contrario, prefiere la distribución diagonal de elementos. En esta forma se rompen los planos y se da unidad y profundidad a la composición. La recesión de esta composición es única y no se sienten por el observador interrupciones en ella (Wölfflin, pp. 75-76).

La estructura renacentista, como se analizará más adelante, está centrada en un eje equidistante alrededor del cual se concentran todos los elementos en busca de una armonía y un balance perfecto. La estructura barroca no sólo se orienta hacia un lado, perdiendo la noción de un eje equi-

distante, sino que tiene un área de radiación mucho mayor que la primera (Wölfflin, p. 108).

Todo lo anteriormente expuesto lleva a demostrar el gran interés que tiene el Barroco en la orientación espacial de la composición. Las figuras están dispuestas, generalmente, en filas y nichos diagonales. Por ello, al negarse a la organización de planos renacentista, la recesión visual se hace palpable al observador. Frente a esta organización, la estética renacentista se orienta, por regla general, en la composición de grupos alrededor de un eje o centro en forma circular, oval o en alguna otra forma frontal y geométricamente simétrica. El Barroco, para dar profundidad a la composición, evita el enfoque frontal de las figuras, que parecen más bien estar fijándose en un punto fuera de la composición, en líneas, generalmente paralelas que van a fusionarse en el infinito. Esta organización es producto de un punto de vista múltiple o perspectivista, observando la realidad desde distintos ángulos y niveles, que es el instrumento fundamental de la recesión y la profundidad de la composición barroca.

Volviendo al tema del dinamismo barroco, explica Wölfflin que la recesión y la profundidad se logran en su forma más expresiva cuando se produce el efecto de tercera dimensión; éste sería el motivo de una multitud en movimiento, en una proyección que se pierde en el fondo de la composición (Wölfflin, p. 94).

C.- Forma cerrada vs. forma abierta. (Geschlossene und Offene Form)

Every work of art must be a finite whole, and it is a defect if we do not feel that it is self-contained, but the interpretation of this demand in the sixteenth and seventeenth centuries is so different that, in comparison with the loose form of the baroque, classic design may be taken as the form of closed composition. (Wölfflin, p. 15).

No satisfecho con la terminología utilizada para la enunciación del principio (Freiheit - Gesentzmässigkeit) por no dar el sentido cualitativo de composición cerrada, Wölfflin lo analiza en el contraste de la estructura tectónica del Renacimiento, frente a la atectónica del Barroco. No obstante la ambigüedad que reconoce a los términos " cerrado " y " abierto " que él propone, con grandes reservas se ve obligado a aceptarlos, por no encontrar otros más adecuados, y estima que quizás por su amplitud, abarquen mejor el concepto cualitativo que busca.

Explica que una estructura cerrada tectónica es un tipo de composición egocéntrica donde todos los elementos se revierten hacia dentro de la composición misma. Por el contrario, la estructura abierta atectónica se enfoca fuera de sus propios límites e intensionalmente mira hacia el espacio ilimitado o infinito, aunque, por supuesto, hay límites no aparentes que están presentes y hacen de la composición una obra de contenido propio en sentido estético (Wölfflin, p. 124).

La estructura cerrada tectónica está dominada por dos ejes, uno vertical y otro horizontal, que se cruzan en el centro de la composición. Estos ejes no sólo están presentes como directrices de organización, sino que dominan dentro de la estructura. El Barroco evita que estos elementos en oposición estén presentes, o al menos que sean dominantes de la estructura (Wölfflin, p. 121).

En la estructura cerrada tectónica renacentista todos los elementos se agrupan alrededor de un eje central produciendo la idea de dos mitades divididas en balance total. De no existir tan clara estructura, se produciría, al menos, el contraste de elementos proporcionales sin la libertad compositiva de la estructura abierta barroca. La composición barroca mues-

tra su aversión a la estabilización de la estructura sobre ejes centrales. La simetría pura, propia del Renacimiento, desaparece en el Barroco, o al menos no es aparente, desapareciendo mediante toda clase de rupturas estructurales del balance (Wölfflin, p. 125).

El Renacimiento se orienta desde un punto de vista central para que el contenido de la composición quede limitado dentro de un marco, de tal manera que todos los elementos compositivos parecen estar dispuestos en función de los otros. Aún, en la pintura, las líneas exteriores y los ángulos del cuadro se sienten como cerrando y haciéndose eco de la composición total, que se aísla y se encierra dentro de sus propios límites. En el Barroco, la estructura rompe con toda idea de marco. Todos los elementos se arreglan dentro de la composición con el fin de evitar que se tenga la impresión de que los mismos están limitados a cubrir una superficie plana, sino que se proyectan fuera de la misma; se irradian en direcciones infinitas envolviendo al observador-lector dentro de la composición misma. Por supuesto que una congruencia oculta de elementos continúa presente, pero el efecto es dar la impresión de que se observa un conjunto fuera de la composición integrado con el mundo visible o real (Wölfflin, pp. 125-126).

La organización diagonal, como ya había dicho Wölfflin al hablar del principio anterior, es el factor básico de la estructura atectónica, en el sentido de que niega, o al menos oscurece, la rectángularidad del espacio en la composición (Wölfflin, p. 126).

Reforzando la idea del equilibrio renacentista, toda dirección se equilibra con su contradicción antagónica; lo mismo ocurre con la luz, el color y con los demás elementos compositivos. La forma abierta barroca prefiere la orientación en una dirección determinada o en varias entre-

cruzadas pero nunca compensadas o contrabalanceadas. El color y la luz, sin embargo, están distribuidos en forma tal que producen una relación de tensión en el espectador-lector, no una relajación o distensión emotiva (Wölfflin, pp. 130-131).

D.- Multiplicidad vs. unidad estructural. (Vielheit und Einheit)

In the system of a classic composition, the single parts, however firmly they may be rooted in the whole, maintain a certain independence. . . . For the spectator, that presupposes an articulation, a progress from part to part, which is a very different operation from perception as a whole, such as the seventeenth century applies and demands. In both styles unity is the chief aim . . . , but in the one case unity is achieved by a harmony of free parts, in the other, by a union of parts in a single theme, or by the subordination, to one unconditioned dominant, of all other elements. (Wölfflin, p. 15).

La esencia de este principio es la relación existente entre los elementos integrantes y la estructura total. En el Renacimiento la unidad se obtiene por medio de elementos libres independientes, en lo que Wölfflin llama " principio de la unidad múltiple." El Barroco suprime la independencia uniforme de las partes en busca de un motivo más unificado (Wölfflin, p. 159).

El principio de la estructura atectónica barroca presupone la concepción de la composición como una unidad. La diferencia entre ambos estilos, renacentista y barroco, puede encontrarse en último extremo en ver la realidad en detalles, propia del Renacimiento, frente a una unidad total, característica del Barroco (Wölfflin, p. 155).

Todos los principios o categorías de Wölfflin, enunciados anteriormente, nos llevan de la multiplicidad de elementos hacia la unidad total. El estilo pintoresco barroco, (primer principio), tiene como propósito la cohesión de elementos independientes al hacer desaparecer los contornos de

los elementos compositivos y distraer con los detalles, a fin de subordinarlos al tema central. El principio de recesión no es otra cosa que el reemplazo de la secuencia de planos elementales renacentistas hacia una unidad global de la forma atectónica barroca; ésta disuelve la estructura rígida del Renacimiento hacia una dinámica cohesiva de conjunto propia del Barroco (Wölfflin, p. 159).

Quizás sea conveniente señalar en este lugar que Wölfflin no estableció sus principios, integrados por categorías en contraste, como unidades independientes. Es por ello que dichos principios se superponen y complementan y llevan, en muchos casos, a repeticiones reforzantes. Esto explica ciertas repeticiones, que se tratarán en lo posible de evitar, pero que inevitablemente tendrán que ocurrir al desarrollar los mismos y aplicarlos al Quijote.

Wölfflin agrega, explicando su cuarto principio, que a consecuencia de la unidad estructural barroca, lo limitado, lo susceptible de ser aislado dentro de la composición desaparece. De elemento a elemento compositivo, hay uniones y lazos que los relacionan dinámicamente, en forma tal, que de eliminar cualquiera de ellos el otro quedaría incompleto o falso. De tal corriente dinámica que une la estructura barroca, surge un foco o centro compositivo en el que la luz, el color y los demás elementos de la obra centran la atención del observador-lector hacia el mismo. Hay multiplicidad temática, pero la dinámica estructural unitiva barroca los concentra en un tema central predominante. En el Renacimiento, aunque exista una acentuación temática, cada elemento se destaca por sí mismo y atrae al observador-lector hacia él. En el Barroco hay un efecto unitivo total. Dicho efecto es una percepción creativa del lector; todos los elementos

coordinados llevan hacia él; el lector-observador completa su participación dentro de la obra, que es el propósito realista buscado por el Barroco (Wölfflin, p. 161).

Luz y color son esenciales para producir este efecto dinámico unitivo. La luz centra, el color acentúa, pero sin un propósito armónico sistemático, sino como una consecuencia buscada de la estructura básica. Del recalcamiento o reenforcement compositivo armónico renacentista de colores y luz, hay una transición en el Barroco hacia la composición impresionista de luz y color (Wölfflin, pp. 164-165). Esto es lo que Wölfflin llama " teoría de los acentos variables " de luz, color y demás elementos compositivos barrocos, que conducen a la unidad temática que es el resultado perseguido.

E.- Claridad vs. claroscuro. (Klarheit und Unklarheit)

This is a contrast which at first borders on the contrast between linear and painterly. The representation of things as they are, taken singly and accessible to plastic feeling, and the representation of things as they look, seen as a whole, and rather by their non plastic qualities. But it is a special feature of the classic age that it developed an ideal of perfect clarity which the fifteenth century only vaguely suspected, and which the seventeenth voluntarily sacrificed Composition, light and colour no longer merely serve to define form, but have their own life (Wölfflin, pp. 15-16).

En el Renacimiento cada elemento estructural está al servicio de la más absoluta claridad. En el Barroco, por principio, se va buscando mayor realismo y evita que la composición luzca arreglada y artificial. No quiere esto decir, afirma Wölfflin, que no exista una estructura compositiva completamente calculada en el Barroco, sino que ésta se hace con vista al interés del observador-lector, a fin de producirle un efecto vivo y crear en él un tono emocional más intenso (Wölfflin, pp. 196-197).

La absoluta oscuridad, para Wölfflin, no es artística, pero apunta la paradoja temática de la " claridad del claroscuro." El Barroco encontró su manifestación artística en la relativa oscuridad, en la semi-iluminación, en las sombras más que en las luces (Wölfflin, p. 197).

Relacionados como están entre sí todos los principios de Wölfflin, la claridad renacentista y el claroscuro barroco sirven a cada uno de dichos principios. El Renacimiento, lineal y estático, requiere de la luz para manifestar su inercia. Esta destaca cada detalle y los elementos compositivos se refuerzan al mismo tiempo que se relacionan por tonalidades de luz perfectamente calculadas. En el Barroco, lo pintoresco-dinámico se acentúa con el claroscuro que hace difusos los contornos y da sentido de masas móviles más que de elementos compositivos independientes (Wölfflin, p. 197).

En tanto que la luz es un efecto calculado y buscado por el artista renacentista, este propio elemento es aparentemente casual e irracional en el Barroco. La " luz pintoresca," de la que habla Wölfflin, es según él explica " . . . a play of light which has become independent of the object" Tiene su objetivo propio: crear en el observador-lector un sentido de irracionalidad naturalista (Wölfflin, pp. 200-201).

Luces y sombras igualmente refuerzan la forma. Siendo la luz un elemento sometido a la forma en el Renacimiento, pasa a ser un elemento independiente con valor propio en el Barroco. En el Renacimiento, aún en un fondo oscuro, los elementos retienen sus formas y se independizan. En el Barroco las formas difusas por efecto del claroscuro pierden sus contornos y se interrelacionan y unifican (Wölfflin, p. 202).

Con el color pasa lo mismo. La claridad uniforme renacentista crea colores uniformes o contrastantes sin valor temático aparente, sino más bien con función reforzante de detalle y de claridad en la composición. En el Barroco el color no se establece, sino que surge, se crea por la composición misma; lejos de ser un elemento a su servicio, es un producto lógico del proceso creativo.

De acuerdo con los principios renacentistas el color está al servicio de la forma, no sólo como detalle, sino como elemento cohesivo de la composición total. El color articula la composición vista como conjunto, pero al mismo tiempo acentúa cada uno de sus elementos estructurales manteniéndolos en relativa independencia. El Barroco transforma este sentido del color y le da un nuevo acento. Su propósito no es ya la iluminación y la definición de la forma; su función no es una compensación de la luz como lo era en el Renacimiento, sino que tiene vida propia y funciona por sí mismo en la composición como elemento estructural y temático independiente, coadyuvante, pero no sometido a la forma (Wölfflin, p. 203).

Las luces y sombras igualmente funcionan dentro del principio de recesión de planos. En tanto que en el Renacimiento la recesión es gradual y se produce proporcional y matemáticamente fijada entre planos equidistantes, en el Barroco hay una exageración de los elementos frontales, produciéndose una recesión dinámica violenta hacia el fondo de la composición. Lejos de producir este tipo de composición barroca una ruptura recesiva, la misma luce más uniforme y lógica como producto de la realidad captada en un instante temporal (Wölfflin, p. 205).

Todo esto lleva a Wölfflin a afirmar que la función de la luz, la claridad y el claroscuro no es cuantitativa sino cualitativa. En el Rena-

cimiento se busca la realidad aparente; en el Barroco se busca la realidad esencial, que duda de la luz, y busca un efecto impresionista, no por ello menos realista. Es al observador-lector al que va dirigido el elemento claroscuro estructural barroco; de este elemento deriva una actitud emocional que lo incita en su proceso creativo y lo hace trascender de la composición, con sus valores propios, hacia centrarse en el verdadero tema de la composición. Este tema permanece, por efecto de este tipo de estructura, semioculto, para destacarse más al salir a la superficie. Es entonces cuando los elementos secundarios palidecen frente al tema unificante y se refuerza el choque emocional del observador-lector, en la llamada " *admiratio* " barroca (Wölfflin, pp. 197, 204-205).

II.- Wölfflin y sus Críticos

Dos posiciones pueden asumirse para explicar el proceso de creación artística. La primera es la idea del genio creador; del iluminado por las musas que crea con independencia de su ambiente histórico-cultural. La segunda es producto de la dialéctica histórica hegeliana; en ella, el artista y su creación son consecuencias de la imposición del ambiente sobre un espíritu genial, pero receptivo a su época. La primera posición nos lleva a la obra de arte como estructura propia, independiente de su autor y de su época. La segunda nos coloca dentro de la teoría de los estilos, las influencias, las escuelas artísticas y hace de la obra creativa una concreción de su época. Esta última posición es la de la escuela de Viena de la Historia del Arte encabezada por Heinrich Wölfflin y Alois Riegl.

El adoptar una u otra posición, y ambas son filosóficamente defensibles, va a dividir la crítica entre furibundos antagonistas y apasionados partidarios de Wölfflin. Los críticos se han batido durante varias décadas,

defendiendo sus respectivas posiciones, desde que Wölfflin publicó Principles of Art History en 1915. Sin embargo, a partir de mediados de la década de los cincuenta se ha experimentado una rehabilitación de la teoría de Wölfflin, cuyo resumen queda hecho en el inciso precedente.

A.- Reseñas.

Las primeras reseñas de Principles of Art History son todas encomiásticas de la obra de Wölfflin, pero dan poca luz respecto a su significación y alcance a fuerza de ser objetivas y no tomar partido, ni en pro ni en contra, de la teoría en conjunto. Esta era demasiado nueva y revolucionaria para no dejar un temor de apriorismo a juicio del crítico. Su objetividad y falta de penetración generalmente las lleva a no tener más alcance que fichas bibliográficas sin interés crítico.⁶

Otro tipo de consideración, por su relativo mayor alcance y propósito, hay que darle a la reseña de Pierre Charpentrat " Relecture de Wölfflin." Comenta este crítico la traducción francesa de Principles of Art History hecha en 1952 por Claire y Marcel Raymond, que da lugar a lo que Charpentrat llama " . . . l'explosion baroque de 1955 a 1960 " en Francia. Esta reseña más judicial que estética, se puede resumir en el párrafo que a continuación se copia:

Le vrai débat institué par Wölfflin ne porte pas sur le baroque, mais sur l'Histoire de l'Art. L'apparition en milieu germanique, à la fin du XIX^e siècle, du concept de style baroque, comporte certes bien des causes de tous ordres. La plus importante, et la plus légitime, se trouve indubitablement dans l'intense réflexion que poursuit à cette époque une jeune discipline pour déterminer ses objectifs, ses voies et ses droits. Le baroque est inséparable d'une méthode, au point de naître sensiblement différent, en 1888 et 1915, de l'application de méthodes différentes. Il procède, plus généralent, de la décision qui tendait à rendre méthodique la démarche de l'historien de l'Art, pour la soustraire à l'appel proliférant et cacophonique de ce qu'on nomme " les faits." Une phobie transparaît à travers le texte de Wölfflin, celle de la contingence, et spéciale-

ment d'un phénomène romanesque et peu significatif, manifestation traditionnelle de la contingence en ce domaine dont la pensée entreprend vers 1880 la conquête, le fourmillement des individualités, la bousculade aveugle et tâtonnante des architectes, des sculpteurs et des peintres. La constitution du baroque wölfflinien, ou plutôt du couple changeant mais indissoluble dont il est membre, tente de fournir une réponse (ou deux) au joyeux défi du hasard, de l'écoulement de tout ce qui "glisse entre les doigts " n'offre si l'on veut aucune prise réelle: " tout est passage, et il est difficile de répondre à qui a pris le parti de regarder l'Histoire comme un flux ininterrompu. Mais c'est satisfaire pour nous à l'exigence de rigueur intellectuelle que d'ordonner à l'aide de quelques points de repère ce qu'il y a d'illimité dans l'événement. (7)

Charpentrat trata de destruir los principios de Wölfflin señalando contradicciones entre su obra primeriza Renaissance und Barock (1888) y Kunstgeschichtliche Grundbegriffe; das Problem des Stilentwicklung in der neuen Kunst (1915) lo que le hace adolecer de grandes defectos. Por un lado, es poco fundada; por el otro es sumamente parcial. Toda la argumentación crítica está basada en la clasificación de barroca de la iglesia de Jesús, frente a la renacentista de la de Los Santos Apóstoles en Roma, ambas atribuibles a la obra de 1888 y no a la aplicación de los principios de su postulación definitiva de 1915.⁸ Por otro lado el crítico es parcial al considerar la obra de Wölfflin en conjunto, y no querer ver todo un proceso de elaboración, - que él mismo confiesa en la cita anteriormente transcripta, - que no culminó hasta 1915, y hasta aún después, con su artículo " Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision."⁹ Establecer comparaciones y tomar ejemplos prematuros para destruir una teoría es técnica parcial e injusta en sana crítica.

B.- Crítica negativa.

Los verdaderos críticos de Wölfflin son Erwin Panofsky y Edgar Wind, y hasta cierto punto Arnold Hauser. Al estudio de su crítica debe concentrarse este análisis para derivar la posible consistencia de los principios en que se basa esta disertación.

La crítica más fuerte de Panofsky está contenida en dos artículos publicados al comienzo de su carrera de historiador del arte.¹⁰ En los mismos combate el primer principio de Wölfflin, o sea la idea de lo pintoresco del arte barroco. Sin embargo no lo combate como tal, sino que estima que todos los principios de Wölfflin están basados en el mismo, o como él dice " . . . all Wölfflin's categories are based on that one single grand original problem"¹¹ Esto carece de fundamento. Lo expuesto en el inciso primero de este capítulo lo desmiente; pero es más, otro de los críticos de Wölfflin, Hauser, destruye esta crítica de Panofsky cuando copiando a Wölfflin dice: " To demand that such concepts be derived from one supreme principle is, I think, unjustified. A certain mode of seeing can have its roots in different circumstances."¹²

Panofsky en su obra Idea: A concept in Art Theory,¹³ busca bases filosóficas a sus ideas sobre el proceso artístico creativo y, al igual que Edgar Wind, las encuentra en la filosofía neoplatónica predominante en el Renacimiento. Afirma Wind que " . . . an artistic performance is a creative act, unique and unrepeatably "¹⁴ Lleva tan lejos esta idea que llega a decir que la copia exacta de un cuadro original nunca puede ser obra del primer artista; otro tiene que haberla imitado, ya que el primero jamás podría repetir su propio proceso de creación.

Para ambos críticos el concepto de εἶδος (eídos) de Platón rechaza toda idea de arte. Si el fin del arte es llegar a la belleza y ésta se identifica con su representación en la idea, que a su vez es copia exacta de la naturaleza, la idea como creación artística no existe.¹⁵

Aristóteles, por su parte, partiendo de la realidad sensorial rechaza la idea de σύνοια como esencia metafísica anterior a la cognoscencia y

la sustituye por la idea de la representación de la realidad percibida.

En esta concepción el proceso de creación artística se produce en la mente del observador, donde la esencia de la realidad y la materia misma coinciden y se fusionan por identidades y analogías.¹⁶

Cicerón es, a juicio de ambos críticos, el que más se acercó a la unificación de ambas corrientes aparentemente antagónicas del proceso cognoscitivo de la realidad. Este, partiendo del concepto de ὁῦσια (sysia) aristotélico lo combina con la idea de una belleza congénita, ausente de la experiencia, de origen platónico.¹⁷

Para Panofsky la teoría moderna del arte se combina con la técnica estructuralista y el concepto de la distancia estética. La belleza creativa reside, para él, en la naturaleza y en su copia exacta, - idea platónica-ciceroneana, - pero al aumentar la distancia estética entre el autor-lector-obra, la naturaleza se estiliza, para mejorar la realidad misma por imposición innata del genio artístico. La armonía, a consecuencia de esta mayor distancia estética, es entonces producto de una distribución proporcional de cualidades, colores y propósitos específicos, observados desde lejos.¹⁸

Es lógico que estas posiciones artístico-filosóficas lleven a Panofsky al igual que a Wind a desechar toda idea de continuidad en la Historia del Arte. Repudian, en consecuencia, toda periodización artística o cultural, y afirman que el proceso de creación artística no es más que la concepción aislada del genio de la esencia de la naturaleza en concordancia con ideas arquetípicas de la belleza innatas. La realidad no funciona. El medio socio-económico-cultural no participa. No hay escuelas, ni estilos artísticos; sólo artistas en su concepción creativa anárquica.

No resultó difícil a los críticos de Panofsky,¹⁹ y especialmente de

Wind²⁰ combatir dichas ideas aún con sus propios argumentos. Si la naturaleza, la realidad, es la manifestación perfecta de la belleza, ¿cómo es posible concebir que las ideas congénitas, que son anteriores e independientes a todo proceso cognoscitivo de la realidad, expresen mejor la belleza que la naturaleza misma ?; o, a contrario sensu, si la idea de la realidad es más perfecta que la realidad misma, ¿no debe ser igualmente superior a la idea congénita representativa de la especie real ? Y, por último, ¿qué es la realidad ?; ¿es lo que percibimos con nuestros órganos sensoriales esencialmente limitados y distintos de individuo a individuo, o lo es la que pudiera ser captada por equipos electrónicos mucho más sensitivos que nuestros propios sentidos ? Un ejemplo pudiera aclarar esta idea. ¿Es nuestra visión bilateral una realidad más bella que la del fabuloso Polifemo con su ojo-sol que adornaba su horrorosa frente, que le daba una concepción visual plana del espacio; o, la será quizás la de un insecto con sus ojos multilénticos, cuya visión sería caleidoscópica ? A todas estas preguntas se pudiera agregar otra casi retórica, ¿dónde está la belleza; en la plácida y eterna sonrisa de la " Gioconda," en los monstruos de Velázquez, en la agonía de las figuras de Miguel Angel, o en el surrealismo de Picasso o de Dalí ?

La posición crítica de Panofsky y Wind tenía que rechazar la teoría de Wölfflin sentada en principios expuestos al comienzo de este capítulo. Ambos afirman que Wölfflin trata de conciliar y unificar lo irreconciliable; encontrar semejanzas de estilo en la forma, en los detalles, es negar para ellos todo el proceso creativo del artista.²¹ Sin embargo, a pesar de su posición negativa no pueden negarle importancia al sabio suizo y a su teoría del arte y de hecho se ven forzados a hacer el panegíri-

co de su obra. No por ello, entiéndase, niegan su propia posición crítica. Wind afirma en este sentido:

Great benefits have accrued to the study of art from this sublime disregard of human passions, which Wölfflin shared in particular with Riegl, the great founder of the Vienna School. Their detachment brought freshness and breadth, and a freedom from prejudice, a willingness to explore the unfamiliar, even the repulsive, and to risk new adventures of sensibility. We owe it to them that we no longer judge one style by the canons of another. (22)

Más tarde, en dos de sus obras, ambos críticos se ven forzados a hacer uso de los principios de Wölfflin, que tanto critican, para poder explicar algunas de las características de artistas barrocos.²³

El último de los grandes críticos de Wölfflin es Arnold Hauser, que a fuerza de querer ser objetivo se niega continuamente a sí mismo y viene a ser el gran apologista de la tesis wölffliniana.²⁴ La teoría de Wölfflin, afirma, está basada, al igual que la fenomenología de Husserl, en la teoría de la validez objetiva que el primero basa en la estética, y el segundo en la lógica. Hauser no puede aceptarlas porque cree que la obra no puede independizarse del artista creador en un acto propio y genial, siguiendo en esto a Rodolf Kautzsch y a Henri Focillon. Para ellos la idea de "artes," "estilos," "influencias," "tendencias," "épocas," y "generaciones," son entelequias necesarias al historiador del arte, pero inexistentes en la realidad artística.²⁵

Riegl y Wölfflin están, al igual que la Escuela de Viena, permeados por la Escuela Historicista del siglo XIX. Frente a la tesis anárco-individualista de la creatividad del genio, oponen lo que Hegel llama Volksgeist, es decir, el espíritu social que acondiciona y aún determina al genio. Trata Hauser de armonizar esa influencia ambiental con la idea de un

sustrato de razón social que fuerza al hombre individual por razón de formación y exposición a la retórica de una época.²⁶ Estima que el gran peligro de la historia del arte, a partir de la Escuela de Viena, es el establecimiento de una metodología que surge del estudio exclusivo de las estructuras y de la reacción del artista ante el problema creativo que confronta. Afirma, que ante esta situación, en vez de tener ilimitadas alternativas, Wölfflin le ofrece un sustrato generacional, producto del tiempo y el ambiente socio-económico en que se desenvuelve. De seguirse esta teoría, concluye, la evaluación artística sería sólo un ajuste al sustrato socio-cultural que lo determina.²⁷

Hauser, siguiendo a Benedetto Croce,²⁸ afirma que los principios de Wölfflin adolecen del defecto de ignorar la relación autor-obra-observador (lector), basándose sólo en un concepto colectivo del arte en un período dado.²⁹ Finalmente, siguiendo a E. Schweitzer, dice que los principios de Wölfflin servirían, en último extremo, sólo como clasificadores de las obras de arte, pero nunca como iluminadores críticos de las mismas.³⁰

Hasta aquí, su teoría parece mantener unidad y congruencia y sostenerse por sí misma. En lo adelante, debe de reconocerse que se niega a sí mismo, como se desprende de las siguientes citas. De ello se deriva, que en el fondo, ratifica la teoría de Wölfflin que está tratando de contabir. Luego de haber negado toda influencia historicista a la creación artística afirma:

Works that always appear separate and complete in themselves for the aesthetic experience are apprehended by the art historian as items in a more or less continuous succession. Only in relation to works that have gone before and

that come after, as stages in an artistic trend, as steps or stopping-places on the way towards a goal, can works of art acquire historical meaning and reality. (31)

" Artistic trends " o " steps or stopping-places " son sólo paráfrasis de épocas o períodos artísticos defendida por la Escuela de Viena de Wölfflin. Desarrollando esta idea, afirma Hauser que hay ciertas tendencias socio-culturales que determinan lo que Jacob Burckhardt, - el maestro e inspirador de Wölfflin, - llama " cadena de transmisión histórica." Afirma que las mismas son imprevisibles y sólo pueden verse con perspectiva histórica. Ellas son los que determinan el " estilo" de la época, y permiten hacer clasificaciones en períodos o tendencias estéticas.³²

El anterior resumen de las ideas de Hauser no es sólo la ratificación absoluta de la teoría de Wölfflin, sino que al propio tiempo es la negación teórica del propio concepto que el mismo Hauser mantenía sobre el Barroco como evolución del Renacimiento.³³

Finalmente, critica Hauser las categorías de Wölfflin por estimar que las mismas sólo ofrecen dos soluciones a las varias alternativas que tiene el artista, tanto en el Renacimiento como en el Barroco.³⁴ La principal objeción que puede hacersele a este punto es que si bien apunta la posibilidad de alternativas, no señala, con una sólo excepción, cuales puedan ser éstas. Dicha excepción es la cualidad plástica que afirma puede encontrarse en el arte barroco, modificando a su juicio con ello el primer principio o categoría de Wölfflin. Salvo ésta, no existe ninguna otra " alternativa " que indique para ilustrar su tesis (Ha59). Pero el propio Hauser se contradice aún en esto, cuando copiando a Wölfflin afir-

ma que éste dejó abierta la puerta de la postulación de sus principios haciendo adaptaciones y ampliaciones, como las que hemos apuntado al desarrollar dichos principios al comienzo de este capítulo.³⁵

Luego, la base de la crítica de Hauser, como en el caso de Panofsky y en el de Wind, se cae por su propio peso a fuerza de contradicciones y dejan a Wölfflin y a su teoría reforzada al poder resistir con éxito a sus más fuertes y autorizados antagonistas. Esta es la conclusión a la que llegan algunos de los críticos de Hauser.³⁶

C.- Rehabilitación de los principios de Wölfflin.

La rehabilitación crítica de la obra de Wölfflin queda hecha en los incisos III y IV del capítulo primero de esta disertación.

Sirva la Tesis de su Licenciatura en Artes de Robert Allen Larsen a título de resumen de la rehabilitación de la teoría de Wölfflin, aceptada hoy, casi unánimemente por la crítica del arte. En este sentido, afirma Larsen:

The fruitfulness of Wölfflin approach is attested to by his influence on others. He gave impetus to massive revaluation of all the phases of the Baroque which took place in the twentieth century. His categories have been applied to literature by Oskar Walzel and Fritz Strich, to drama by Theophil Spoerri and Darnel Roaten and Sánchez Escribano, and to poetry by Roy Daniels. Paul Leslie has applied them to music. Wölfflin also influenced Bernhard Berenson, Roger Fry, Paul Frankl and Erwin Panofsky. A glance at contemporary works shows that critics and art historians are still using his language, at least when they are talking about form.

Even if Wölfflin's categories were to be changed or replaced, the research which he did in accord with them is still available. He has left an organized body of material which can serve as touchstone for broader analysis. (37)

III.- Reducción de los Principios de Wölfflin a Esenciales Mínimos.

En el inciso V del capítulo primero de esta disertación quedaron señaladas las direcciones de la crítica literaria al tratar de aplicar los

principios de Wölfflin a la literatura. Se dijo que frente a la dirección de los que como Oskar Franz Walzel,³⁸ aplican dichos principios directamente a su crítica literaria, hay otros como Fritz Strich,³⁹ Darnel Higgins Roaten,⁴⁰ y el propio Roaten con Francisco Sánchez Escribano,⁴¹ que los reformulan para aplicarlos con más propiedad a las letras. La segunda posición, carece de objetividad por funcionar a posteriori sobre hechos que han sido de antemano analizados. Además, carecen de la solidez de los principios originales, que fueron el resultado de un meditado estudio y tienen la ortodoxia de sesenta años de crítica ratificadora.

La posición de los que como Walzel (Wa23) eluden la anterior crítica y se amparan bajo la capa protectora de Wölfflin, tiene, sin embargo, un gran inconveniente práctico. Los principios de Wölfflin y los pares de categorías antagónicas que cada uno de ellos recogen requieren las adaptaciones que el propio Wölfflin les dejó hechas. Ello quedó expuesto en el primer inciso de este capítulo.

Ante tal situación, se pretende en esta disertación evitar ambas objeciones y ajustarse directamente a los principios de Wölfflin, pero reduciéndolos a esenciales mínimos. Esta forma de enunciación, que se hará al aplicar por separado cada principio al Quijote, no se limitará a la enunciación del principio, sino que se tratará de recoger una síntesis total de las aclaraciones que el mismo Wölfflin introdujo a las mismas. Se pretende al hacerlo, buscar absoluta objetividad a la crítica que se intenta del Quijote y ajustarse directamente a dichos principios sin apriorismos o desviaciones de las ideas de Wölfflin.

NOTAS

¹ Principles of Art History. Posteriores citas serán hechas en el texto de este capítulo con referencia a la ya citada traducción inglesa.

² Robert Allen Larson, "Heinrich Wölfflin's Principles of Art History and the Idea of the Baroque," Unpublished Thesis (University of Florida, 1965), 48.

³ pp. 67-81.

⁴ Larson, 47-48.

⁵ Ibid, 34.

⁶ Ethel Talbot Scheffaour, "Review," The Bookman. A Review of Books and Life, LX (Sep. 1924 - Feb. 1925), 242-245; "Reseña," La Lectura, X (1916), 660; Bayard Q. Morgan, "Bibliography," in Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften: 1886-1933, ed. Joseph Gantner (N. Y.: Phiebig, 1946); "Review," Books Abroad (1948), 309; Aubrey F. G. Bell, Heinrich Wölfflin. Die klassische Kunst, 8th ed. (Basel: Schwabe, 1949), pp. 292-293; concluyendo por no hacer demasiado extensa esta relación con la ya citada disertación doctoral de Homer Floyd Edwards que incluye, como es lógico, a Wölfflin por no ser más que una bibliografía comentada del Barroco.

⁷ Baroque, IV (Montauban, France, Dec. 1969), 37.

⁸ Ibid, 38-39.

⁹ Este artículo ya citado de Wölfflin sólo modifica sus principios en lo que respecta a su permanencia y atemporalidad tratando de ajustarlos a las influencias sociales de la teoría de Spengler. Al carecer de importancia teórica queda fuera del alcance de esta disertación.

¹⁰ "Des Begriff des Kunstwillens," y, "Über das Verhältnis der Kunst-Geschichte zur Kunsttheorie," Zeitschrift für Aesthetik, XIV (1920, 1924-1925), 330-331 y 130-131.

¹¹ en Arnold Hauser, The Philosophy of Art History (N. Y.: Alfred A. Knopf, 1959), p. 143.

¹² Ibid.

¹³ trans. Joseph J. S. Peake (Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1968).

- 14 Art and Anarchy (N. Y.: Alfred A. Knopf, 1965), p. 68.
- 15 Ibid, p. 15.
- 16 Panofsky, A Concept in Art, pp. 16-17.
- 17 Ibid, pp. 17-18.
- 18 Ibid, pp. 50-52.
- 19 W. J. Dane, " Review," Library Journal, 93 (Oct. 1st., 1968), 3545-3546.
- 20 " Art in the Margin?," The Times Literary Supplement (London, March 12th., 1964), 205-206; L of B.D.[Ruth Berenson], " Review," America, 110 (May 23rd., 1964), 747-748; David Gibbard, " Review," Library Journal, 89 (June 15th., 1964), 2597; Michael Levey, " Art and Aggression," New Statesman, 66 (Aug., 23rd., 1963), 232; " Review," The Nation, 197 (Dec. 28th., 1963), 462; and, " Review," N. Y. Review of Books, 2 (April 30th. 1964), 7.
- 21 Wind, p. 22.
- 22 Ibid, p. 23.
- 23 Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1955), pp. 36, 130-131, 179-180, 217-218 and 242; Edgar Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance (N. Y.: Barnes & Noble Inc., 1968), p. 236.
- 24 Leo Lowenthal, " Review," The American Journal of Sociology, 65 (Jan. 1960), 421.
- 25 Hauser, pp. 160-161.
- 26 Ibid, pp. 136-139.
- 27 Ibid, p. 162.
- 28 Benedetto Croce, " Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst," Weiner Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV, xviii (1926), 21.

²⁹ Ibid, p. 151.

³⁰ Ibid, pp. 147-148.

³¹ Ibid, p. 155

³² Ibid, pp. 259-276.

³³ Ibid, p. 36.

³⁴ Ibid, p. 144.

³⁵ Ibid, p. 147.

³⁶ Lowenthal, 420-421; H. D. Duncan, " Review," American Society Review, 25 (Feb. 1960), 124; Marchal E. Landgren, " Review," Library Journal, 84 (Jan. 1st., 1959), 90; and, Michael Lenson, " Review," Saturday Review, 42 (March 14th., 1959), 27 and 63.

³⁷ Larsen, pp. 49-50.

³⁸ Gehalt und Gestalt, p. 18.

³⁹ Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen (Bern: A. Francke, 1947), pp.8-9.

⁴⁰ An Explanation of the Forms, pp. 48-50.

⁴¹ Wölfflin's Principles, pp. 54-55, 94-95.

CAPÍTULO III

EL PRIMER PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL QUIJOTE:

LINEAL VS. PINTORESCO

I.- Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos.

Siguiendo la orientación expuesta en el último inciso del capítulo precedente se reducirá el primer principio o categoría de Wölfflin a sus esenciales mínimos. Se respetará, como queda dicho, la esencia de la postulación de dicho principio y las aclaraciones hechas por el propio autor al hacer esta síntesis. Las omisiones que se hacen al practicar la disección son guiadas por el propósito de evitar repeticiones al desarrollar otros principios que en cierta forma se le superponen.

Al ajustar dicho principio a la crítica estructuralista que orienta esta disertación, éste queda formulado en la siguiente forma:

1- Tema y argumento: unicidad vs. pluralidad. Frente a la unidad temática y argumental característica del Renacimiento, el Barroco presenta multitud de líneas argumentales y temas entrelazados como un conjunto de piezas yuxtapuestas que no se pueden separar sin romper la estructura total.¹

2- Acción: estática vs. dinámica. Frente a la armonía y placidez estática del Renacimiento, el Barroco presenta masas en movimiento que se desplazan incluso hacia afuera de la composición misma (Wölfflin, pp. 19-20).

3- Tono: armónico, neutro, vs. exaltado, sorprendente. El Renaci-

niento provoca en el observador-lector un tono neutro de placidez armónica. El Barroco busca exaltar las emociones y pasiones del público provocando su admiración hacia lo sorprendente e inesperado, al ver objetos de su realidad física expuestos con una nueva proyección (Wölfflin, p. 25).

4- Punto de vista: omnisciente y central vs. múltiple y perspectivista. El Renacimiento está guiado por la reproducción exacta de la naturaleza y contempla desde un foco frontal y omnisciente al objeto. El Barroco, buscando la representación de la realidad más que la realidad misma, recurre a una técnica impresionista que presenta la realidad desde distintos ángulos y perspectivas en busca de su esencia. Trata de lograr la realidad no como es, sino como es vista (Wölfflin, p. 20).

II. Pluralidad Argumental y Temática en el " Quijote."

Basta una lectura superficial del Quijote para que el lector se percate de inmediato de la multiplicidad de líneas argumentales y del infinito número de temas que se desprenden de la obra.

A.- Multiplicidad de líneas argumentales:

El estudio de la estructura de superficie o argumento del Quijote será objeto de estudio en el capítulo V de esta disertación. Es suficiente decir, a los efectos de este inciso, que la multiplicidad de líneas argumentales, incidencias subargumentales, reiteraciones e interpolaciones de asuntos, al parecer ajenos, que se observan en el Quijote, dan lugar a una estructura muy compleja.

Cuatro son las líneas argumentales básicas del Quijote:

a) Las aventuras de don Quijote, movido por la locura, para revivir los ideales de la caballería andante, en busca de gloria.

b) Las aventuras de Sancho Panza, escudero de don Quijote, en busca

del gobierno de una isla, de recompensas materiales e, inconscientemente, movido por el afán de gloria que le ha inculcado su señor.

c) La contra-acción del ama y de la sobrina de don Quijote, así como de sus amigos el cura y el barbero maese Nicolás, y luego del licenciado Sansón Carrasco, para forzarlo a volver a su casa a fin de que recupere la razón y renuncie a sus aventuras de caballero andante.

d) La contra-acción social, que al no poder comprender los ideales del caballero loco, se burla de él o le tiene lástima.

A cada una de estas líneas básicas argumentales corresponden numerosos incidentes que pueden derivarse directamente de la lectura del índice o "Tabla de capítulos" publicada al final del Quijote.² Joaquín Casaldueiro ha hecho un interesante estudio de las mismas, al que nos remitimos.³ Entrar a estudiarlas en detalle sería narrar el argumento de la obra, lo que además de inútil, haría tedioso este inciso.

Las reiterancias argumentales que refuerzan la estructura interna de la obra y cooperan a su unidad, serán también estudiadas en un capítulo posterior de esta disertación. Corresponderá igualmente a otro capítulo el estudio de las interpolaciones que han creado tantas dudas y polémicas sobre la unidad de esta novela.

Quede desde ahora establecido, a título de conclusión, cuya prueba se remite a los capítulos V y VI de esta disertación, que el Quijote se presenta como una complicada madeja de hilos argumentales que se unen, se superponen y entretajan, y a veces parecen que se separan. Estas líneas argumentales se encuentran unidas con sus incidencias subargumentales, reiteraciones e interpolaciones, hallándose yuxtapuestas y fusionadas en

tal forma que sus contornos son difusos, y de separarse, se rompería la unidad global del conjunto de la novela.

B.- Pluralidad de temas.

La crítica racionalista hasta mediados de este siglo ha tratado de extraer hasta el máximo la infinita variedad de temas del mundo inmenso del Quijote. Se tratará de agrupar estos estudios en generales y especiales, clasificando los segundos de acuerdo con sus respectivas direcciones temáticas.

a) Estudios temáticos generales:

Caben dentro de estos estudios obras como la de Helmut Hatzfeld, El " Quijote " como obra de arte del lenguaje,⁴ o la de Américo Castro,⁵ que tratan de abarcar todas las posibilidades temáticas del Quijote. No queremos decir con esto que agoten el tema, ya que estudios semejantes han dado una extraordinaria bibliografía.⁶ El estudio temático de Hatzfeld será utilizado como base para el desarrollo de este inciso, dada su amplitud y coherencia.

b) Estudios temáticos especiales:

La locura de don Quijote ha dado lugar a una abundante bibliografía con estudios ya sean siquiátricos o ya sean de caracterización literaria.⁷ El tema caballeresco igualmente tiene dos orientaciones. Unos lo estudian en sus más altos ideales;⁸ en tanto que otros tratan de encontrar el motivo de Cervantes para escribir su libro en la crítica a la literatura caballeresca.⁹

Hay otros críticos que pretenden derivar crítica social de la obra,¹⁰ mientras que otros tratan de ajustar el tema a la sociedad de su época.¹¹ Por otra parte hay estudios que encuentran en el Quijote una filosofía,¹²

otros una ética,¹³ y aún otros ven valores religiosos en la obra.¹⁴ Algunos señalan valores pedagógicos,¹⁵ en tanto que otros ven su función socio-política.¹⁶

No se pretende con la anterior relación agotar la enumeración de la multiplicidad de temas, sino simplemente señalar su existencia. De ello se desprende que se está frente a una obra de una complicación temática extraordinaria y que la atención del lector se centra en múltiples temas de acuerdo con sus propios valores sociales, éticos o emocionales en cada nueva lectura que haga del Quijote.

Dentro de esta complicación extraordinaria de temas, Helmut Hatzfeld trata de agruparlos en las siguientes líneas temáticas, que él llama "motivos musicales," a los cuales atribuye la unidad armoniosa que unifica la obra.

A) Cuatro concernientes a don Quijote caballero andante:

- 1.- La misión caballeresca,
- 2.- La alabanza de Dulcinea,
- 3.- El sosiego del caballero de la Mancha,
- 4.- La cólera caballeresca;

B) Uno concerniente a su nonomanía:

- 5.- El cuerdo-loco;

C) Dos concernientes a Sancho:

- 6.- La ambición de Sancho: hacerse gobernador,
- 7.- La amenaza de Sancho: la vuelta a la casa;

D) Y uno concerniente a:

- 8.- El encantamiento.

La idea constante de la novela, la que más se destaca, es, sin duda, la conciencia que don Quijote tiene de su misión caballeresca . . . el ideal de que con sus andanzas ha de cumplir su destino. (17)

Se deja para estudiar en el capítulo VI el tema de la unidad de todas las líneas argumentales y temáticas apuntadas. Todas ellas se encuentran tan entremezcladas que forman un conjunto que hace imposible todo intento de separarlas sin romper la estructura total de la obra y bo-

rrarle su verdadero sentido. A esto se refiere Hatzfeld cuando dice:

. . . que los distintos ocho motivos, que hemos tomado en cuenta, son motivos de caracterización y motivos de realización; tanto motivos de estilo y estructura, cuanto motivos que condicionan, acompañan o constituyen las situaciones y el íntimo acorde de la narración. Todos juntos y cada uno para sí, están al servicio de una intención, es decir, al servicio de la idea capital de la novela; en una palabra al servicio de la composición del Quijote. (18)

Hatzfeld ilustra estos temas con numerosas citas que como ejemplos incluye en su referida obra, a los que nos remitimos evitando repeticiones.¹⁹ Supla esta referencia los ejemplos de dichas líneas argumentales y temáticas que se articularán en el gráfico que se inserta a continuación.

C.- Entrecruzamiento y fusión de temas y líneas argumentales:

Quede este inciso desarrollado en el siguiente gráfico en el que se representan por números romanos los ocho temas-argumentales señalados por Hatzfeld y por cruces (X) las incidencias argumentales en las que dichos temas se manifiestan.

		TEMAS							
		I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<hr/>		<hr/>							
LIBRO I,	I,								
Cap. 1,	I,					X			
	2,	X							
	3,	X			X				
	4,	X	X		X				
	5,								X
	6,						X		
	7,						X		
	8,								

(Gráfico: cont.)

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LIBRO I								
Cap. 9	X	X	X	X				
10		X				X		
11	X							
12								
13		X						
14								
15								
16		X						
17			X					X
18	X					X	X	X
19	X		X					
20				X				
21								
22	X		X					
23								
24								
25			X				X	
26								
27			X					
28								
29								
30			X	X		X		
31	X			X				
32							X	
33								
34								
35								
36								
37						X		X
38					X			
39								
40								
41								
42								
43		X	X					X
44			X					
45	X		X	X				X
46				X				X
47						X		
48								X
49								
50					X			
51								
52	X	X		X		X		

(Gráfico: cont.)

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LIBRO II								
Cap. 1	X				X			
2						X		
3						X		X
4	X					X		
5						X		
6			X					
7	X							
8								
9	X							
10	X	X						
11								X
12								
13					X		X	
14			X					X
15								
16	X							X
17			X		X			X
18	X							
19				X				
20								
21								
22								
23		X						
24								X
25	X			X				
26	X				X			X
27	X							
28						X	X	
29			X					X
30		X					X	
31							X	
32	X				X	X		
33								X
34								
35								
36	X							X
37					X			
38	X							
39								
40								
41								
42								X
43		X						
44					X	X		X

(Gráfico: cont.)

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
LIBRO II								
Cap. 45								
46			X					
47			X					X
48	X							
49								
50								
51								
52	X		X					
53						X		
54								
55	X					X		
56						X		
57			X	X				
58					X			X
59					X	X		
60								
61								
62		X			X	X		X
63		X			X	X		X
64			X					
65					X	X		
66								X
67								
68								
69								
70					X			X
71								
72		X						
73	X							
74								

Del anterior gráfico se desprende la forma en que aparecen dispuestos los temas y su distribución arbitraria dentro del argumento del Quijote. Si al mismo superpusiéramos las líneas argumentales, incidentes, reiteraciones e interpolaciones, y las tratáramos de unir entre sí, el

resultado sin duda sería una madeja de líneas entrecruzadas y motivos yuxtapuestos, tan complejo, que no podría sacarse ningún elemento temático o argumental de la composición total sin romper el conjunto; y lo que es más importante, su tema o sentido central. Se volverá sobre este tópico al tratar de la estructura en el capítulo VI de esta disertación.

III.- Dinamismo Estructural del " Quijote."

Bastaría para probar este punto remitirse al artículo de Edmund de Chasca, " Algunos aspectos del ritmo y movimiento narrativo del Quijote,"²⁰ al capítulo IX del libro de Enrique Moreno Báez,²¹ o al capítulo IV del citado libro de Hatzfeld²² de igual título al de este inciso. Tratando de resumir lo expuesto por dichos críticos, y ajustarlo al tema de esta disertación, se dividirá este inciso en dos partes: dinamismo estructural y dinamismo de lenguaje.

A.- Dinamismo estructural.

Se subdividirá a su vez este inciso en los siguientes acápites que se ilustrarán con ejemplos tomados del Quijote.

a) Punto de vista narrativo y distancia estética:

A partir de los estudios de Wayne C. Booth,²³ de George Haley,²⁴ de John J. Allen,²⁵ entre otros, se sabe que entre el lector del Quijote y la narración se interponen una serie de intermediarios. Dejaremos para estudiar en el capítulo IV de esta disertación un análisis más detallado del perspectivismo resultante de la multiplicidad de puntos de vista narrativos del Quijote. En esta sección se habrá de estudiar, en consecuencia, cómo tanto Cide Hamete Benengeli, como Cervantes, además de su participación como narradores onniscientes editorialistas, intervienen, al

igual que otros intermediarios, directamente dentro de la narración como personajes.

Escogiendo ejemplos, para no hacer esta disertación demasiado larga, se probará como la participación de Cervantes y la de Cide Hamete Benengeli, entrando dentro de la obra, le imparten a la estructura argumental un gran dinamismo. Esto es lo que Hatzfeld llama "irrupción subjetiva,"²⁶ pretendiendo derivar conclusiones sobre el temperamento del autor, que se alejan de la objetividad que se pretende dar a esta disertación.

Ejemplos de irrupción subjetiva de los dos autores. Cuando don Quijote vislumbra sus futuras aventuras al comenzar la obra interviene Cervantes y dice " ¡Oh, como se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso! " (I, i, p. 40); nuevamente no controla Cervantes sus emociones durante la pelea de don Quijote con el escudero vizcaíno, y exclama " ¡Válgame Dios, y quién será aquél que buenamente pueda contar ahora la rabia que entró en el corazón de nuestro manchego, viéndose parar de aquella manera! " (I, ix, p. 95); igual expresión usa al comentar la larga reseña de caballeros andantes y ejércitos que cree don Quijote ver en la aventura de las ovejas (I, xviii, pp. 164-165); igualmente comenta Cervantes los consejos que da don Quijote a Sancho preparándolo para el gobierno de su ínsula, cuando dice " ¡Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada! " (II, xliii, p. 842); o cuando se rompen las mallas de las medias de don Quijote y exclama Cide Hamete Benengeli:

¡ Oh pobreza, pobreza; no sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte dádiva santa desagradecida: yo . . . bien sé . . . que la santidad consiste en la caridad, humildad, fe, obediencia y po-

breza; pero con todo eso digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre! (II, xlv, pp. 852-853)

Más interesantes, sin embargo, por impartirle mayor dinamismo a la estructura, son las irrupciones de Cervantes, como figura real, dentro de la narración argumental. He aquí algunos ejemplos:

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada; es menester esperar la segunda parte que promete [refiriéndose a la Galatea en el inventario de la biblioteca de don Quijote] (I, vi, p. 75)

Sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, [dice el Cautivo] , el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra; y por la menor cosa de muchas que hizo, temíamos todos que había de ser empalado, y así lo temió él más de una vez; y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia. (I, xl, p. 407)

De estos y otros ejemplos deduce Hatzfeld que " . . . el dinamismo espiritual de Cervantes es tan fuerte que no rehusa expresar ningún pensamiento ni sentimiento que le mueva. . . "27

Ejemplos de irrupción de los personajes de los subargumentos dentro del argumento central. Moreno Báez resume dichos ejemplos cuando dice:

. . . el cura y el barbero, la princesa Micomicona y el bachiller penetran, desde el plano de la acción principal, en el de las fantasías del protagonista, lo mismo que luego los duques y sus servidores y don Antonio Moreno y sus amigos, y con mayor inocencia y mejor buena fe la tonta de doña Rodríguez (28)

Entran el cura, el barbero maese Nicolás, Dorotea, don Fernando, Cardenio y Luscinda en el mundo mágico de don Quijote, cuando estando éste

en la Sierra Morena, deciden valerse de un ardid para sacarlo de su voluntaria penitencia y devolverlo a su hogar. Ello se logra al fingir Dorotea, disfrazada de Princesa Micomicona, ser doncella afligida, y exigirle a don Quijote devolverle su reino, a fin de " . . . que se viniese con ella a donde ella le llevase, a desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía fecho. . . ." (I, xxvii, p. 258). Esta irrupción va a continuar hasta el final del Libro I, terminando su segunda salida caballeresca.

Sansón Carrasco interviene en el mundo fantástico de don Quijote, primero bajo el disfraz del Caballero de los Espejos (II, xii-xiv), y más tarde venciéndolo y obligándolo a volver definitivamente a su casa, disfrazado de Caballero de la Blanca Luna (II, lxiv).

Los Duques entran en el mundo fantástico de don Quijote haciéndolo víctima de sus burlas y enredos, para salir luego burlados ellos mismos con patente justicia poética (II, xxx-lvii). Pero el caso más señalado es el de doña Rodríguez, primero antagonista de don Quijote y luego pidiéndole seriamente que salga en defensa de su hija burlada por un rico aldeano (II, lii, p. 916). La intervención de don Quijote da lugar a la nueva burla de los Duques, haciéndolo pelear en duelo judicial con el paje Tosilos, que para sorpresa de ellos se rinde y pide la mano de la doncella burlada (II, lvi, pp. 945-946). Es de notarse el papel que hasta ese momento Tosilos había tomado en todas las burlas que los Duques habían hecho a don Quijote y a Sancho por lo que al castigarlo sus amos ofrecen a la inversa otro ejemplo de justicia poética (II, lxvi, p. 1022).

Ejemplos de irrupción de personajes literarios traídos al mundo de

Don Quijote. Moreno Báez encuadra y define perfectamente este problema y la función dinámica que dichas irrupciones imparten a la estructura del Quijote, cuando dice:

. . . Don Quijote quiere traer al plano en que él se mueve a los héroes de los libros de caballerías y a los encantadores, favorables o adversos; los personajes de la segunda parte llevan con sus discusiones hacia el confín de la ficción literaria a los de la primera, que a su vez nos hablan de los de Avellaneda como si existiesen, lo que confirma la aparición de uno de ellos, don Alvaro de Tarfe; pero el quiebro más violento es el dado por " El curioso impertinente," que según ha observado muy agudamente Julián Marías, al presentársenos como obra de imaginación, cuya verosimilitud incluso duda el cura, aumenta la realidad de los que la leen, pero que al final se viene hacia el plano de lo efectivamente sucedido al decírsenos que Lotario murió en el reino de Nápoles en una batalla entre Lautrec y el Gran Capitán. El que Don Quijote interrumpa su lectura al pelear con los cueros de vino superpone el plano de la novela tanto al de la acción principal como al de los sueños de que él se alimenta. (29)

Dejando aparte el mundo de los encantadores, al cual se ha hecho referencia, Rafael Maya encuentra que en la interrelación del mundo de ficción de Don Quijote, que el llama novelesco, el de los libros de caballería, que el llama poético, y el mundo de la realidad histórica del narrador, que el llama teatral, se encuentra la fuerza dinámica a través de la cual se mueve la acción del Quijote.³⁰ Entraremos con más detalles en este estudio en el capítulo siguiente.

Hay múltiples ejemplos de la irrupción de los héroes de ficción dentro del mundo del Quijote. He aquí algunos de ellos.

Amadís, el héroe de la novela Amadís de Gaula,³¹ es el guía espiritual que conduce la imaginación distorsionada del Caballero de la Mancha. Aún al asignarse nombre caballeresco se acuerda de Amadís que " . . . no

sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha " (I, i, p. 40).

Más tarde, atendido por las dos mozas de partido que le dan de comer y beber en la primera venta, se acuerda de Lanzarote - Lancelot du Lac, héroe de las novelas bretonas y de las leyendas del Santo Grial, - y deforma una estrofa del " Romance de Lanzarote," recitando conforme aquél:

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera don Quijote
cuando de su aldea vino:
doncellas curaban dél;
princesas, del su rocino. (I, ii, p. 46)

Luego, al quedar apaleado por los mozos de los mercaderes toledanos, vienen a su memoria los versos de Valdovinos, sobrino del marqués de Mantua, así como las quejas de Abindarráez al quedar prisionero de Rodrigo de Narváez. Estas divagaciones se unen con el mundo real de ficción al recordarle su vecino Pedro Alonso, que lo recoge, que no era ni el uno ni el otro, " . . . sino el honrado hidalgo del señor Quijana " (I, v, p. 63).

Al retirarse a la Sierra Morena, tratando de imitar la penitencia de Amadís en Bertenebros, o a Roldán, que también la hizo por su dama, piensa hacer de entre ambas las que " . . . mejor pudiere en las que [le] pareciere ser más esenciales " (I, xv, p. 238).

La interacción entre ambos mundos de ficción adquiere gran dinamismo al atacar don Quijote a un rebaño de ovejas, a las que ve, en su ima-

ginación, como ejércitos de caballeros andantes, haciéndolos personajes reales dentro de su mundo nebuloso (I, xviii, pp. 163-164).

La irrupción de personajes novelescos pasa en el Libro segundo a los del Quijote apócrifo de Avellaneda, así como a los de su propio Libro primero, que entran ahora en la doble ficción de personajes novelescos leyéndose a sí mismos. El encuentro de Don Quijote y Sancho Panza con don Alvaro Tarfe, personaje del libro de Avellaneda, es el mejor ejemplo que pudiera ofrecerse de la primera irrupción antes apuntada, causándole admiración " . . . ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo, tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones " (II, lxxii, p. 1055). En cuanto a personajes del segundo libro, sabiendo de sí mismos por referencias de la publicación del primer libro, el mejor ejemplo lo da Sancho Panza, al introducir el tema cuando dice:

. . . me dijo [Bartolomé Carrasco] que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. (II, ii, p. 556)

b) Dinamismo argumental.

En la obra barroca, al contrario de la Renacentista, hay un gran movimiento. Todos los elementos parecen desplazarse aún fuera de la composición misma. Esto se ve en la novela tanto en la caracterización como en la acción.

Movimiento de los personajes. Es éste un rasgo común de las novelas góticas caballerescas, de la picaresca y de las novelas barrocas. En todas ellas los personajes están en un constante movimiento, buscando aven-

turas o empujados por el destino, de un lugar a otro. Luego, este elemento no constituye un rasgo diferencial cualitativo sino cuantitativo de la novela barroca.

En el Quijote no sólo se mueven los personajes principales, don Quijote, Sancho, el Cura, el Barbero y Sansón Carrasco, sino la mayoría de los seiscientos y tantos personajes que el Caballero manchego se encuentra por los caminos y ventas. La acción de cada uno de ellos se prolonga, según señala con razón Moreno Báez, desde los puntos de convergencia " . . hasta los lugares adonde van y desde donde vienen " Ilustra dicho crítico esta conclusión, entre otros, con los siguientes ejemplos:

. . . las mozas de partido, una de las cuales es de Toledo y otra de Antequera, marchan a Sevilla con unos arrieros (I, 2); el ventero ha recorrido todos los emporios de la picaresca española (I, 3); los mercaderes toledados se encaminan a Murcia (I, 4); la señora a quien acompaña el vizcaíno se dirige a Sevilla a reunirse con su marido para ir a las Indias (I, 9), como luego el Oidor (I, 42); los yangüeses, como lo indica su nombre proceden de Yanguas (I, 15); los manteadores de Sancho son perales o cardadores de Segovia, agujeros o fabricantes de agujas de Córdoba, y vecinos del barrio de la Feria, en Sevilla (I, 17); el clérigo a quien don Quijote rompe una pierna es de Alcobendas y forma parte de la comitiva que lleva los restos de un caballero de Baeza a Segovia (I, 19); los galeotes, uno de los cuales es de Piedrahita y menciona el Zocodóver como escenario de sus hazañas, parecen ser conducidos a un puerto andaluz (I, 22); a Cardenio y Luscinda se les supone cordobeses (I, 24); Don Fernando y Dorotea, también según conjeturas más verosímiles, son de Osuna (I, 24 y 28). (32)

Basta la larga relación dinámica que antecede, que continúa Moreno Báez a todo lo largo de los dos Libros del Quijote, para probar el gran dinamismo que produce en la acción de la novela el movimiento de los personajes.

Gestos y actitudes de los personajes. Los siguientes ejemplos pueden ilustrar el dinamismo que los mismos imparten a la acción:

Sancho expresa su concentración mental, inclinando " . . . la cabeza sobre el pecho, y poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices"(II, xlv, p. 862); durante la aventura del barco encantado, al ser Sancho instruido por su amo que al cruzar el Ecuador quedaría limpio de ladillas y bichos, se toca " . . . y llegando con la mano bonitamente y con tiento hacia la corva izquierda, alzó la cabeza, y miró a su amo . . . y sacudiéndose los dedos, se lavó la mano en el río " (II, xix, p.753). Al ver a la Duquesa " . . . partió Sancho de carrera, sacando de su paso al rucio, y llegó donde la bella cazadora estaba; y apeándose, puesto ante ella de hinojos " (II, xxx, p. 757). Al encontrarse Sancho con su amigo Ricote y otros peregrinos que lo invitaron a tomar vino " . . . todos a una, levantaron los brazos y las botas en el aire. Puestas las bocas en su boca, clavados los ojos en el cielo . . . meneando las cabezas de un lado y otro, [daban]señales que acreditaban el gusto que recibían " (II, liv, p. 931). Don Quijote expresa su ira, al denunciarle Sancho que Dorotea se estaba "hocicando" con don Fernando, cuando " . . . enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo. . . ." (I, xlv, p. 470).

Sirvan los anteriores ejemplos para ilustrar el dinamismo argumental que los gestos de los personajes contribuyen a dar a la novela.

Escenas tumultuosas. El Quijote está lleno de estas escenas, que por su propio movimiento, le imparten gran dinamismo a la acción. Apartándonos un poco de la clasificación que hace Hatzfeld,³³ las hemos de agrupar en escenas tumultuosas conforme a la acción, y conforme a la acción y al lenguaje.

Escenas tumultuosas conforme a la acción. Daremos un sólo ejemplo típico para ilustrar esta clase de escenas. Sea éste la descripción de la escena que ocurre en la venta de Juan Palomeque cuando los cuadrilleros de la Santa Hermandad tratan de tomar prisionero a don Quijote, la cual copiamos a continuación:

El ventero, que era de la cuadrilla, entró al punto por su varilla y por su espada, y se puso al lado de sus compañeros: los criados de don Luis rodearon a don Luis, porque con el alboroto no se les fuese: el barbero, viendo la casa revuelta tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho; don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros. Don Luis daba voces a sus criados, que le dejasen a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote. El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero, don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo porque no se fuese, le dio una puñada que le bañó los dientes en sangre; el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero, midiéndole el cuerpo con ellos a su sabor; el ventero tornó a reforzar la voz, pidiendo favor a la Santa Hermandad, de modo que toda la venta era llantos, voces, gritos, confusiones, temores, sobresaltos, desgracias, cuchilladas, mojicones, palos, coces y efusión de sangre (I, xlv, p. 462)

Escenas tumultuosas conforme a la acción y al lenguaje. En esta categoría se incluyen aquellas escenas en las que la acción utiliza medios estilísticos que asocian inevitablemente prisa y confusión. Se incluyen igualmente otras de evocaciones imaginarias y vislumbraimientos exitados en forma dinámica, que usan medios estilísticos para lograr la impresión de movimiento rápido y exitado.

Siguiendo a Hatzfeld se pueden observar los siguientes recursos estilísticos de que se vale Cervantes para producir efecto de movimiento, tumulto y confusión, conducentes a dar un sentido dinámico a la acción.

Series adverbiales locativas. " La fórmula fundamental, que el autor utiliza para estas escenas [dice Hatzfeld] . . . es el agotamiento

de las series adverbiales locativas: aquí - acullá - acá y sus variaciones en relación con frases cortas y repetidas."³⁴ Sirvan de ilustración los siguientes ejemplos:

Aquí suspira un pastor, allí se queja otro, acullá oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. (I, xii, p. 114)
Mira de como allí se pelea por la espada, aquí por el caballo, acullá por el águila, aca por el yelmo y todos peleamos y todos no nos entendemos. (I, xlv, p. 462)

Enumeración de miembros cortos y onomatopeya. Sirva de ejemplo el siguiente:

. . . allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería, acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lililíes agarenos. Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces y, sobre todo, el temeroso ruido de los carros formaban todos juntos un son . . . confuso y . . . horrendo. (II, xxxiv, p. 795)

Uso del asíndeton, estilo veni-vidi-vice, acumulación, anáfora, frases abreviadas. Se tomará el siguiente ejemplo que imprime gran dinamismo a la escena:

Suspirará él, desmayaráse ella, traerá agua la doncella, acuitarase mucho porque viene la mañana y no querría que fuesen descubiertos . . . Ya se es ido el caballero, pelea en la guerra, vence al enemigo del rey, gana muchas ciudades, triunfa de muchas batallas; vuelve a la Corte, ve a su señora (I, xxi, pp. 198-199)

Uso del gerundio. Se ofrece el siguiente ejemplo por el movimiento que da a la acción:

. . . conenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma . . . derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél . . . y . . . si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza. (II, xxvi, p. 734)

Encadenamiento de miembros o concatenaciones. El siguiente ejemplo es típico del uso de este recurso estilístico y del dinamismo que imprime a la escena que describe:

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza Retiróse el ventero a su aposento, el arriero a sus enjalmas, la moza a su rancho. (I, xvi, pp. 149-150)

Los anteriores ejemplos de escenas tumultuosas, conjuntamente con los antes aportados de gestos, actitudes, movimiento de los personajes, irrupción de los personajes caballerescos y fantasmagóricos dentro del mundo de ficción de don Quijote, al igual que las irrupciones de personajes del primer Libro, así como del Quijote apócrifo, dentro de la realidad de ficción del Libro segundo, y, por último, la intervención no sólo editorialista, sino aún real de Cide Hamete Benengeli, y más aún del propio Cervantes, dentro de la acción, imprimen todos juntos y cada uno por sí mismo, gran dinamismo a la acción de esta novela. El efecto es barroco. No hay armonía ni balance de elementos estáticos en proporciones equidistantes de un eje central, como lo sería en las obras del Renacimiento según el primer principio de Wölfflin. Todo el conjunto es de unidades y masas que se desplazan en un movimiento continuo, manifiestamente barroco.

B.- Dinamismo del lenguaje.

Moreno Báez, al tratar este punto, se remite a Helmut Watzfeld al que habremos de seguir al estudiar el uso por Cervantes de distintos medios estilísticos para impartir dinamismo al lenguaje del Quijote.

Estos recursos estilísticos, correlativos a los ya estudiados para dar movimiento a la acción, imprimen un ritmo dinámico a la obra. Nos remitimos para ilustrar este extremo a Moreno Báez,³⁵ a Hatzfeld,³⁶ y en particular a Angel Rosenblat³⁷ que dan innumerables ejemplos de dichos recursos estilísticos, los que sería redundante ahora repetir. Se darán sólo algunos a título de ejemplificación.

Acumulación. Este es el recurso más usado en el Quijote para impartir dinamismo al lenguaje. Sirvan de ejemplo los siguientes: colérico, don Quijote insulta a sus enemigos y los llama " Alevosos y traidores . . . follón y mal nacido caballero . . . soez y baja canalla " (I, iii, p. 53). Quejumbrosamente se lamenta del encantamiento de Dulcinea y dice " Ella es la encantada, la ofendida y la mudada y trocada " (II, xxxii, pp. 778-779). Los sentimientos de Sancho también dan lugar a acumulaciones como se podrá apreciar en los siguientes ejemplos: conmovido quiere disuadir a su amo de sus locuras y le dice " ¡ Y es posible que hombre que sabe decir tales, tantas y tan buenas cosas . . . diga que ha visto los disparates imposibles ? " (II, xxiv, p. 719). Y aún con más énfasis insiste en la idea de la realidad y le dice " . . . mire que no hay gigante ni caballero alguno, ni gatos, ni armas, ni escudos partidos ni enteros, ni veros azules ni endiablados . . . " (I, xviii, p. 165).

Acumulación de refranes. Sancho es un pozo inagotable de refranes. Su filosofía de " cristiano viejo " nace de ellos. Véase como ejemplo típico el siguiente, donde prácticamente los vomita todos, uno detrás del otro:

Por su mal le nacieron alas a la hormiga, y aún podría ser que se fuese más afna Sancho escudero al cielo que no Sancho gobernador; tan buen pan hacen aquí como en Francia; y de noche todos los gatos son pardos; y asaz de desdichada es la persona que a las dos de la tarde no se ha desayunado; y no hay estómago que sea un palmo mayor que otro; el cual se puede llenar, como suele decirse, de paja y de heno; y las avechitas del campo tienen a Dios por su proveedor y despensero; y más calientan cuatro varas de paño de Cuenca que otras cuatro de Límiste de Segovia y al dejar este mundo y meternos la tierra adentro, por gran estrecha senda va el príncipe como el jornalero, y no ocupa más pies de tierra el cuerpo del Papa que el del sacristán. (II, xxxiii, p. 784)

Gradaciones. Estas se producen cuando el elemento lógico de la oración controla la acumulación. Sirvan de ejemplo los siguientes:

Si os la mostrara [a Dulcinea] . . . ¿ qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria ? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender (I, iv, p.59)

.
 . . . quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue el sólo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo. (I, xxv, p. 236)

.
 Le toco con la mano [dice Sancho del talego lleno de doblones de oro que sueña encontrar en sus andanzas caballerescas] y me abrazo con él, y lo llevo a mi casa, y echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe. (II, xiii, p. 626)

Repeticiones. El dinamismo del lenguaje del Quijote, se refuerza igualmente con la repetición de la misma palabra, del mismo grupo de palabras, o de las mismas partes de la oración. Hatzfeld no quiere, con razón, aceptar la calificación de pleonismo o anáforas de estas repeticiones. Estima que Cervantes trasciende la limitación de estas figuras retóricas muchas veces, y logra con sus repeticiones mayor efecto de tensión dinámica. Indica que la forma más frecuente de repetición que usa Cervantes, aunque usa otras en abundancia, es la del calificante "todo." Tomemos de Hatzfeld los siguientes ejemplos:³⁸

Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha. (I, iv, p. 59)

.....
Ténganse todos, todos envainen, todos se sosieguen, óiganme todos, si todos quieren quedar con vida. (I, xlv, p. 462)

Otras variaciones de estas repeticiones se logran con el calificativo de " junto;" con formas pronominales; con adverbios de lugar; así como con juego de palabras iguales con distinto sentido semántico. Sirvan de ejemplos los siguientes:

Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que yo fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas; juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos: si a ti te mantearon una vez, a mi me han molido ciento (II, ii, p. 554)

.....
. . . y con ellos [los Duques] un grave eclesiástico déstos que gobiernan las casas de los príncipes; déstos que, como no nacen príncipes, no aciertan a enseñar como lo han de ser los que lo son; déstos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrechez de sus ánimos; déstos que, queriendo mostrar a los que ellos gobiernan a ser limitados, les hacen ser miserables; déstos tales (II, xxxi, p. 765)

Anadiplosis. La repetición en los diálogos de la última palabra dicha por el interlocutor, es otro de los recursos usados por Cervantes para impartir dinamismo al lenguaje del Quijote. Véanse los siguientes ejemplos:

. . . Y aún creo [dice uno de los mercaderes toledanos a don Quijote]. . . que, aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre, con todo eso, por complacer a vuestra merced, diremos en su favor todo lo que quisiere.

- No le mana, canalla infame - respondió don Quijote encendido en cólera - no le mana, digo, eso que decís, sino ambar y algalia entre algodones; y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama (I, iv, p. 60)

Hatzfeld prefiere llamar " coloquio vivo " a este recurso retórico, como traducción moderna de Sticomitia, similar recurso de la tragedia griega, llamada caccia por el Renacimiento italiano, ofreciendo un gran número de ejemplos a los que nos remitimos.³⁹

Repeticiones con elipsis de lo repetido o con cambio de significado del elemento suprimido. Este es también un recurso estilístico usado por Cervantes para impartir velocidad al diálogo y con ello mayor dinamismo al Quijote. Sirvan de ejemplo los siguientes:

Luego ¿ venta es ésta ? - replicó don Quijote.

- Y muy honrada - respondió el ventero. (I, xvii, p. 156)

.....
No sé yo lo que me parece - respondió Sancho - por . . . que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas.

- ¿ Católicas ? ; Mi padre ! - respondió don Quijote (I, xlvii, (pp. 474-475)

.....
Así es la verdad - dijo don Quijote, - y proseguí adelante; que el cuento es muy bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia.

- La del Señor no me falte, que es la que hace al caso - le contestó Pedro. (I, xii, p. 113)

Hipérboles. También contribuyen a dar un ritmo rápido al lenguaje, imprimiéndole dinamismo a la novela. Así lo reconoce Moreno Báez cuando afirma:⁴⁰

Otro de los medios expresivos del dinamismo a que el Barroco es muy aficionado son las hipérboles. Muy grandes son las que a cada momento usa don Quijote para ponderar el valor que él se atribuye, las hazañas que piensa realizar o el éxito alcanzado por su propia historia. Véanse estos ejemplos: " ; Yo valgo por ciento ! (I,15). Que ya habrás visto por mil señales y experiencias hasta adonde se extiende el valor de éste mi fuerte brazo (I,15). Y os acometiera, aunque verdaderamente supiera que érades de los mismos satanases del infierno " (I,19)

.....
. . . las del autor son tan violentas como las del protagonista, lo que prueba que las hipérboles no sólo reflejan el paroxismo de su fantasía sino que expresan el dinamismo que está en la raíz del Quijote. Basten

estos ejemplos: " Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo (I, 9) La nariz del escudero del Bosque, que era tan grande que casi le hacía sombra a todo el cuerpo (II, 14) El caballo mostraba ser frisón . . . de cada mano y pie le pendía una arroba de lana (II, 56)" "

Estilo de veni-vidi-vici o estilo militar. Este estilo se diferencia del que ya se estudió bajo el título de acumulaciones, en que las frases que se acumulan pretenden dar sólo noticia de la realización inmediata de un hecho, sin reflejar estados anímicos o agitaciones emocionales, como lo hacen las antes citadas.

Buen ejemplo de este estilo es el que usa Sansón Carrasco, como Caballero de los Espejos, cuando cuenta a don Quijote sus hazañas y le dice:

. . . que fuese a desafiar a aquella famosa gigante de Sevilla, llamada la Giralda Llegué y vencíla, y hícele estar queda y a raya . . . Pero de lo que yo más me precio y ufano es de haber vencido en singular batalla a aquel tan famoso caballero don Quijote de la Mancha . . . peleé con don Quijote, y le vencí y rendí (II, xiv, pp. 630 y 631).

Los galeotes en sus relaciones a don Quijote ofrecen también ejemplos de este estilo. Dice uno de ellos: " Fue en fragante, no hubo lugar de tormento; concluyóse la causa, acomodáronme las espaldas con ciento, y por añadidura tres precisos de guarapas, y acabóse la obra "; en tanto que otro comenta: "Probóseme todo, faltó favor, no tuve dineros, víame a pique de perder los tragaderos, sentenciáronme a galeras . . . consentí, castigo es de mi culpa; mozo soy: dure la vida, que con ella todo se alcanza "(I, xxi, pp. 204 y 207).

C.- Efecto dinámico.

Estos y otros muchos ejemplos ofrecen Hatzfeld, Angel Rosenblat y Moreno Báez en las obras y citas que ilustran este inciso, terminando por afirmar el último citado crítico que:

Animación de lo inanimado; acumulación de sustantivos, adjetivos y verbos; repeticiones nacidas de la efervecencia de los sentimientos; diálogos vivacísimos; violentas hipérboles; descripción de los gestos y movimientos de los personajes; gusto por las escenas tumultuosas: en una palabra, consciente empleo de todos los recursos en que podía plasmar el dinamismo que brota del fondo de la novela y que también vemos en el incesante ir y venir de sus personajes. El que tal dinamismo sea una de las más importantes características del estilo barroco es lo que nos permite de nuevo hablar del barroquismo del Quijote; y no por el deseo de ponerle una etiqueta que nada explique, sino por el de estudiar más rigurosamente, a la luz de este concepto, su estructura y estilo. (41)

Con lo expuesto queda probado el segundo de los esenciales mínimos en que se ha sintetizado el concepto de lo " pintoresco " del arte Barroco, de acuerdo con el primer principio de Wölfflin que se está aplicando.

IV.- Tono Exaltado y Sorpresivo del " Quijote."

Frente al tono armónico y neutro del arte del Renacimiento, el Barroco trata de provocar sorpresa y admiración en el público, al ver objetos de la realidad común expuestos con una nueva proyección. Constituye éste el tercero de los esenciales mínimos en que se ha sintetizado el primer principio de Wölfflin al comienzo de este capítulo.

Karl Vossler señala como esencial característica barroca el asombro, la sorpresa, la admiración, " . . . maravillarse y hacer que la gente se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca. . . ." ⁴² El adorno del lenguaje, la sublimación o la deprecación de la realidad, el embellecimiento o el afeamiento de la misma, son constantes de la estilística barroca. Comentando esto, afirma Enrique Moreno Báez:

Dice Luis Rosales que " la ley de la novela renacentista es el carácter original, insólito y sorprendente de la fábula; por ello hay tanto suceso fabuloso, tanto ajetreo de hechos y personajes en buena parte de la obra cervantina." Ya dijimos que Cervantes blasona de que la locura del protagonista es " tan rara y nunca vista que no sé si, queriendo inventarla y fabricarla mentirosamente, hubiera tan agudo ingenio que pudiera dar con ella" (I, 30). Y leyendo el Quijote no es posible evitar la sensación de que el autor se complacía mucho en la singularidad de los episodios y en lo inesperado de las situaciones, esforzándose por tensar el interés, "suspendiendo los animos," como dice el canónigo en uno de esos discursos que nos dan la clave para comprender tantos aspectos de la novela. (43)

El efecto no es renacentista, como señala Rosales, sino barroco. Se dejará para estudiar en el capítulo siguiente, al tratar del tono o reacción emotiva que provoca en sus lectores el Quijote, el estudio de la " Admiratio," verdadera esencia del barroquismo de esta novela.

V.- Punto de Vista Múltiple-Perspectivista del " Quijote."

El tema del perspectivismo del Quijote se va convirtiendo en un lugar común de la crítica cervantina contemporánea. Tanto los defensores de la tesis renacentista de la novela,⁴⁴ como sus oponentes que la sitúan en el Barroco,⁴⁵ coinciden en cuanto a la importancia del perspectivismo como expresión de los distintos puntos de vista y niveles de realidad que dan ambigüedad y complicación a la novela.

Se pretende soslayar dicha polémica, llevados de la mano por Wölfflin, y analizar este tópico a la luz del cuarto y último esencial mínimo que define lo " pintoresco " del arte barroco.

De acuerdo con el primer principio de la teoría de Wölfflin se asigna el calificativo de perspectivista a la presentación de la realidad desde un ángulo multidireccional. Esto permite al lector una visión de la realidad novelada del Quijote, no como es, sino como es vista por los nume-

rosos intermediarios, a través de los cuales se percibe la misma.

En esta dirección, ya casi constituye un tropo literario, ilustrar este punto con el ejemplo del bacyelmo, " . . . y así, [le dice don Quijote a Sancho] eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa " (I, xxv, p. 239).

El anterior ejemplo, y otros muchos que se encuentran en el Quijote, abren la pregunta de cuál es la realidad que percibe el lector de esta novela. ¿ Ha de creer en la verdad histórica que guía al cura, al barbero, al canónigo de Toledo, a Sansón Carrasco y al Caballero del Verde Gabán, o en la verdad poética que guía la visión del caballero manchego ? ¿ A cuál de los mundos de Sancho ha de ajustar su realidad ?; ¿ al sensorial del cristiano viejo, o al celestial de la aventura de Clavileño, o al onírico de los cueros de vino de la venta de Juan Palomeque ? ¿ Ha de ver a Dulcinea montada en el pollino a la entrada del Toboso, o a la idealizada por don Quijote, o a la onírica de la Cueva de Montesinos ? ¿Cuál de las múltiples perspectivas de la realidad, vistas desde ángulos distintos por cada uno de los numerosos personajes de la novela, ha de aceptar como válida ? En fin, distanciado Cervantes de su propio mundo novelesco, como " padrastro y no padre del Quijote," e interpuestos entre él y la narración tanto el traductor de los manuscritos hallados en Toledo y su autor Cide Hamete Benengeli, así como los anales y documentos de la Mancha, los vecinos del lugar, el mundo novelesco de su primer Libro en cuanto al Segundo, Avellaneda y su personaje don Alvaro Tarfe, ¿ cuál de dichos puntos de vista habrá de aceptar el lector ?; ¿ a cuál de éstos ha de creer ?

¿ Dónde está " la verdadera historia " que le dice Cervantes al principio que va a leer ? ¿ Dónde está la verdad novelada ? ¿ Será que tendremos que concluir aceptando la tesis de Ortega y Gasset de que el Quijote es " un equívoco " y que su personaje se reirá de nuestra perplejidad por toda la eternidad desde las llanuras de la Mancha ? ; o, por el contrario ¿ habremos de pensar que la realidad sensorial no existe en esta novela, sino que sólo su representación, a través de múltiples perspectivas, es la que nos lleva a su verdadera esencia, al " pan de trastrigo " de que hablara la sobrina de don Quijote ? ¿ Es el Quijote, concluimos, la negación de la realidad sensorial, o la reafirmación ontológica de la misma a través de una nueva perspectiva impresionista ?

Se desprende de las anteriores preguntas, y de muchas otras que pudiéramos hacernos, que el lector no va a ver la realidad como se la presentan sus sentidos, sino como es vista a través de las distintas perspectivas de los múltiples intermediarios que lo separan del mundo novelesco del Quijote.

A fin de evitar repeticiones, y por corresponder el tema del perspectivismo al estudio de la estructura, objeto del cuarto principio de Wölfflin, se dejará para el capítulo sexto de esta disertación, el análisis y ejemplificación de este tópico.

VI.- Observaciones sobre la Aplicación del Primer Principio de Wölfflin al " Quijote."

Basado en la comparación directa del texto del Quijote con los cuatro esenciales mínimos a que se redujo el primer principio de Wölfflin al comienzo de este capítulo, se estima haber probado:

a) Que el Quijote, presenta una multiplicidad de temas y líneas ar-

gumentales que se entrelazan entre sí, como un conjunto de pedazos superpuestos que no se pueden separar sin romper la unidad de la novela. Al probar esto, se ha satisfecho igual postulación a la hecha por Wölfflin definiendo lo que el califica de " pintoresco," característico del estilo barroco.

b) Que tanto la estructura como el lenguaje del Quijote están llenos de un movimiento constante que imprime gran dinamismo a la novela. Con ello se satisface igual requisito al sentado por Wölfflin analizando el primer principio que se estudia en este capítulo.

c) Se enuncia, dejando su postulación y prueba para el siguiente capítulo de esta disertación, la reacción emotiva de admiratio que se produce en el lector del Quijote. Se verá en dicho capítulo, al estudiar el tono, que el lector de esta novela experimenta una gran admiración y sorpresa al ver objetos y relaciones de su mundo sensorial expuestos en una nueva proyección, distinta y multivalente. Con ello se encuentra exacta correspondencia con lo requerido por Wölfflin al definir y explicar la característica " pintoresca " del Barroco en el principio que se estudia.

d) Por último, se ha pospuesto para el capítulo sexto de esta disertación el estudio del punto de vista múltiple perspectivista. En dicho capítulo quedará probado el cuarto y último esencial mínimo que se desprende del primer principio de Wölfflin.

Esto probado, o pospuesta su prueba en algunos casos para capítulos subsiguientes, permite afirmar que el Quijote participa en un todo de las características de lo " pintoresco " que define el arte Barroco. Queda en consecuencia probada la aplicación del primer principio de Wölfflin al Quijote.

NOTAS

¹ Wölfflin, Principles of Art History, pp. 19-20. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia al autor.

² Cervantes, El Quijote, II, pp. 1087-1096. Posteriores citas se harán en el texto con expresión de volumen, capítulo y página de esta edición.

³ Sentido y forma del " Quijote:" 1605-1615 (Madrid: Insula, 1949).

⁴ Op. cit.

⁵ El pensamiento de Cervantes, op. cit.

⁶ José Joaquín Casas, Temas del " Quijote " (Bogotá: Ed. Voluntad, 1966); Angel González Alvarez, La esencia de don Quijote (Madrid: Instituto de España, 22 de abril de 1951); Helmut Hake, " Don Quijote de la Mancha, libro juvenil," Anales Cervantinos, VIII (1960), 75-137; Leo Spitzer, " On the Significance of Don Quijote," Modern Languages Notes, II (March 1962), 113-129; Alberto Navarro González, " Móviles y metas del actuar quijotesco," Cuadernos de Literatura, XXII-XXIV (1950), 31-66; Raimundo Lida, " Vértigo del Quijote," Asomante, XVIII, II (abril-junio 1949), 7-26; Emilio Lledó Iñigo, " Interpretación y teoría de Don Quijote," Anales Cervantinos, VI (1957), 113-122; José de Benito, Hacia la luz del " Quijote." El ropaje de Cide Hamete. Cervantes y el quijotismo. El quijotismo de Balzac. En ancas de Clavileño, Colección de Ensayistas Hispánicos (Madrid: Aguilar, 1960); Manuel Durán, La ambigüedad en " El Quijote," Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Xalapa (Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 1960).

⁷ Denys Armand Gouthier, El drama psicológico del "Quijote" (Madrid: Studium, 1962); Mariano Lebrón Saviñón, " La locura de Alonso Quijano el Bueno," Anales de la Univ. de Santo Domingo, XXVI, 1 (1960), 23-31; Otto Olivera, " Don Quijote, el caballero de la angustia," Hispania, XLIV, 3 (1961), 441-444; Otis H. Green, " Melancholy and Death in Cervantes," in John Esten Keller and Ludwig Selin, eds., Hispanic Studies in Honor of B. Adams (Chapel Hill, N.C.: Univ. of North Carolina Press, 1966).

⁸ Jacques Chevalier, " Sagesse et mission de Don Quichotte," Anales Cervantinos, V (1957), 1-17; Mark Van Doren, Don Quixote's Profession (N. Y.: Columbia Univ. Press, 1958).

⁹ Francisco Sánchez-Escribano, " El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballería," Anales Cervantinos, V (1957), 19-40.

- ¹⁰ Jesús Silva Herzog, "La crítica social en Don Quijote de la Mancha," Cuadernos Americanos, XV, VI (nov.-dic. 1956), 133-148; Santiago Monserat, La conciencia burguesa en el " Quijote " (Córdoba, Argentina: Univ. Nacional, 1965); Celina S. de Cortázar, " ¿Don Quijote, caballero o cortesano?," Universidad [Univ. Nacional del Litoral], LV (enero-marzo, 1963), 61-73.
- ¹¹ Miriam Ruth Loehlin Davis, The Individual and the Basis of an Ideal Society in Cervantes, Doctoral Dissertation (Stanford University, 1964).
- ¹² Pedro Rueda Contreras, Los valores religioso-filosóficos de " El Quijote " (Valladolid: Miraflores, 1959); Agustín Basave Fernández del Valle, Filosofía del " Quijote " (México: Espasa-Calpe, 1958).
- ¹³ María Riveros Subizar, " La justicia en el Quijote," Boletín del Instituto de Investigaciones Científicas [La Plata: Argentina], VI (1951), 21-43; Mario Alarío Filippo, " La justicia en el Quijote," Boletín de la Academia Boliviana, XV (1965), 106-114; Jorge Guillén, " Vida y muerte de Alonso Quijano," Romanische Forschungen, LXIV (1952), 102-113; Francisco Monterde, La dignidad en " Don Quijote " (México: Espasa-Calpe, 1959); Juan Antonio Maraval, El humanismo de las armas en el " Quijote " (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948); Pedro Lumbreras, Casos y lecciones del " Quijote " (Madrid-Buenos Aires: Ed. Studium de Culturas, 1952); Pierre Groult, " Cervantès moraliste e Don Quichotte ascète," Lettres Romanes [Louvain, France], VI (1952), 333-336; Paul M. Descouzis, " Don Quijote catedrático de teología moral," Romanische Forschungen, LXXV (1963), 264-272; idem, " Hacia el mundo interior del Quijote: ' casos de conciencia'," Romanische Forschungen, LXXVI, (1964), 394-404; Idel Becker, " Don Quijote y el concepto ético. Cabalgada de Rocinante a través de la filosofía," Hispania, XXXVI, I (feb. 1953), 58-65; Friedrich Schürr, " Idea de la libertad en Cervantes," Cuadernos Hispanoamericanos, XVIII (nov.-dic. 1950), 367-371; Luis Rosales, Cervantes y la libertad, II vols. (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960); Gregory Rabassa, " El idealismo español del Quijote," Nueva Democracia, XXXVIII, 4 (1958), 52-56.
- ¹⁴ Juan Antonio Monroy, La Biblia en el " Quijote " (Madrid: Victoriano Suárez, 1963); Pierre Groult, " Don Quijote místico," Estudios dedicados a Menéndez Pidal, V (1954), 231-251; Paul M. Descousin, " Superioridad del clérigo sobre el caballero según don Quijote," Bulletin Hispanique, LXVI (1964), 68-72; Peter Wust, " Don Quijote, Sancho y el hombre religioso," Ateneo, LXII (1954), 13-14; Conrado Rizza, " Don Chisciotte e la fede," en Itinerari (Siracusa: Ed. Ciranna, 1953), pp. 9-48; Francisco Sánchez Escribano, " De un tema ignaciano en el Quijote II, V," Revista de Literatura, IX (1956), 147-148; idem, " Un tema erasmiano en el Quijote I, XXII," Revista Hispánica Moderna, XIX (1953), 88-93; August Rüegg, " Lo erasmico en Don Quijote de Cervantes," Anales Cervantinos, IV (1954), 1-40.

- 15 Luis Aguirre Prado, " Don Quijote educador," Revista de la Escuela de Estudios Penitenciarios, XII-XIII (1956-1957), 333-335 y 779-789; Alejandro Ramírez, " The Concept of Ignorance in Don Quixote," Philological Quarterly, XLV (1966), 474-479.
- 16 Ludovik Osterc, El pensamiento social y político del " Quijote " (México: Andrea, 1963); José María Martínez Val, El sentido jurídico en el " Quijote " (Madrid: Barberá, 1960); Oscar Mandel, " The Function of the Norm in Don Quixote," op. cit.; Ricardo del Arco y Garay, " Posición de Cervantes ante el gobierno y la administración," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LIX (1953), 185-228.
- 17 Hatzfeld, " Don Quijote " como obra de arte, pp. 7-8.
- 18 Ibid, p. 24.
- 19 Ibid, pp. 8-24.
- 20 Rev. de Filología Española, XLVII (1964), 287-309.
- 21 Reflexiones sobre el " Quijote," 2da. ed. (Madrid: Ed. Prensa Española, 1971), pp. 91-106.
- 22 " Don Quijote " como obra de arte, pp. 203-283.
- 23 " The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristan Shandy," Publication of the Modern Languages Association, LXVII (1952), 163-185.
- 24 " The Narrator in Maese Pedro's Puppet Show," Modern Language Notes, LXXX (1965), 145-165.
- 25 " Cervantes: conferencias de clase " (Gainesville, Fla: University of Florida, Spring 1973), y " Melisendra's Mishap," op. cit.
- 26 " Don Quijote " como obra de arte, pp. 207-209.
- 27 Ibid, p. 221.
- 28 Reflexiones, pp. 91-92.
- 29 Ibid, p. 94.

³⁰ Los tres mundos de " Don Quijote " (Bogotá: Instituto Caro y Guervo, 1947).

³¹ Garci Rodríguez [Ordóñez] de Montalvo, Amadís de Gaula (México: Ed. Porrúa S.A., 1959).

³² Reflexiones, pp. 91-92.

³³ " Don Quijote " como obra de arte, p. 208.

³⁴ Ibid, 202.

³⁵ Reflexiones, pp. 95-103.

³⁶ " Don Quijote " como obra de arte, pp. 212-237.

³⁷ La lengua del " Quijote " (Madrid: Gredos, 1971).

³⁸ " Don Quijote " como obra de arte, p. 220.

³⁹ Ibid, pp. 225-232.

⁴⁰ Reflexiones, pp. 101-103.

⁴¹ Ibid, pp. 105-106.

⁴² " La décima musa de México, Sor Juana Inés de la Cruz," en Escritores y poetas de España, C. Clavería, tradt. (Buenos Aires: E. Nova, 1964), p. 121.

⁴³ Reflexiones, p. 167.

⁴⁴ Manuel Durán, " Perspectivismo en un capítulo del Quijote," Hispania, XXXIX (1956), 145. Siguen igual dirección, según el autor, Jean Cassou, Leo Spitzer y Américo Castro, defensores, como él, de la tesis renacentista del Quijote.

⁴⁵ Relexiones, pp. 73-84.

CAPÍTULO IV

EL SEGUNDO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL QUIJOTE:

COMPOSICIÓN PLANA VS. RECESIÓN ESPACIAL

I.- Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos.

De acuerdo con la orientación estructuralista que sigue esta disertación el segundo principio de Wölfflin puede reducirse a los siguientes esenciales mínimos.

1- Tema: armonía vs. choque de elementos en conflicto. La estructura renacentista está centrada en un eje equidistante alrededor del cual se concentran todos los elementos en busca de armonía y balance. En la barroca se pierde la noción de un eje central buscando una falta de balance y produciendo una mayor radiación temática.¹

2- Punto de vista: único vs. perspectivista. La posición central y única del artista en la composición renacentista coloca al observador en aptitud de definir los planos superpuestos de la obra sintiendo interrupciones y saltos al notar la recesión de los mismos. En la obra barroca se evita el enfoque frontal y la observación es producto de un punto de vista múltiple viendo la realidad desde distintos ángulos y niveles y sintiendo la recesión como un movimiento total y único (Wölfflin, p. 74).

3- Distancia estética: cercana vs. lejana. En la organización compositiva renacentista el observador, colocado muy cerca de la obra, percibe con claridad la diferencia de planos y siente el salto o interrupción de la recesión. En la composición barroca, por la mayor distancia

entre el observador y la obra, los planos tienen límites difusos, lo que da unidad y profundidad a la misma (Wölfflin, pp. 15, 75-76).

4- Espacio-tiempo: cerrado y atemporal vs. abierto y lineal o yuxtapuesto. La colocación simétrica de los elementos de la composición renacentista cierra el espacio dentro de cada uno de los planos quitándoles toda proyección de tiempo. En la obra barroca los elementos se colocan asimétricamente siendo la recesión espacial palpable al observador. Los elementos parecen estar orientados hacia afuera de la composición con gran sentido de espacio abierto y de progresión de tiempo (Wölfflin, pp. 15, 75 y 198).

5- Estructura: secuencia de planos independientes vs. interrelación dinámica de elementos. La estructura renacentista es planimétrica y yuxtapuesta. La barroca es homogénea. Los planos dejan de tener valor compositivo en el Barroco y la atención se centra en el conjunto producto del efecto de una recesión simultánea (Wölfflin, pp. 15, 74 y 82).

6- Tono: neutro vs. emotivo. La simetría, el balance, la armonía y la composición planimétrica renacentista producen una reacción neutra, no emotiva, de sosiego y relajación en el observador ante la belleza. El Barroco logra su forma más expresiva con el efecto de tercera dimensión que le imprime la profundidad de la composición. El observador no queda afuera de la composición como en el Renacimiento, sino que se integra emotivamente dentro de la composición y queda colocado dentro de la misma siendo su reacción de admiración y sorpresa (Wölfflin, p. 94).

El desarrollo de estos esenciales mínimos está íntimamente relacionado con los que se habrán de derivar del tercer y cuarto principio de

de Wölfflin a los que se dedican los dos capítulos siguientes. Evitando duplicaciones y siguiendo el orden de los citados principios se ha dividido el estudio en tres partes. En el presente capítulo se concentrará el análisis en la estructura profunda del Quijote. Por ella entendemos la esencia compositiva, no argumental, de la obra, que constituye el esqueleto o andamiaje sobre el cual toda la obra está montada. En el capítulo siguiente se ajusta el estudio a la aplicación del tercer principio de Wölfflin a la estructura de superficie o argumental del Quijote. Por último, se dedicará el capítulo sexto al cuarto principio de Wölfflin ajustándolo al análisis de las correspondencias entre las dos citadas estructuras y su efecto en la unidad total de la obra.

II.- Tema: Desarmonía Barroca en el " Quijote."

La multiplicidad temática del Quijote quedó probada en el capítulo anterior; la distribución del centro, nudo o eje estructural de la obra y la determinación del tema central se pospone para el siguiente capítulo, dejando para el capítulo sexto el estudio de la unidad de esta novela. Corresponde a este inciso, por lo tanto, hacer un análisis de las correspondencias aparentemente antitéticas que hay en la estructura profunda del Quijote. El propósito de este estudio es analizar la sensación que tiene el lector de un choque de elementos en contraste, que, lejos de oponerse, se armonizan en coordinadas que refuerzan su estructura en la que producen una desarmonía y falta de balance compositivo.

Una lectura superficial del Quijote da la impresión de un conflicto entre el idealismo de don Quijote y el realismo de Sancho Panza. Al profundizar un poco la lectura se comprueba lo incompleto de tal apreciación. John A. Moore explica este proceso en el siguiente párrafo:

To the most casual student of Spanish literature, Don Quixote is the epitome of idealism, and Sancho Panza, his realistic antithesis. A student who is slightly more careful can see that Cervantes does far more than personify these two opposites in his great novel. It has become almost standard procedure for literary historians to picture the two, journeying through life together, with the idealism of the one and the realism of the other interacting to such a degree that they exchange places and Don Quixote becomes completely realistic at the end, while Sancho has become hopelessly infected with the virus of chivalric adventure. Such an interchange of character traits would not have been possible had not the seeds of realism been deeply rooted in Don Quixote and those of idealism firmly centered in Sancho's basic nature. (2)

La ley íntima de la estructura del Quijote, afirma Angel del Río, " . . . consiste en una tensión constante, o más bien en un equilibrio prodigiosamente mantenido por el autor entre oposiciones radicales: ser-parecer; realidad-fantasía; locura-discreción; drama-comedia; lo sublime y lo grotesco, etc. " ³ Joaquín Casaldueiro no ve la coordinación armónica de esos contrastes en la obra sino como paralelismos antitéticos de la acción en la segunda parte del Quijote y afirma que los mismos " . . . no sólo [sirven] para llevar la acción del comienzo al final, sino para acentuarla fuertemente. " ⁴ José Camón Aznar, aunque no llega a ver la fusión armonizadora de esos aparentes contrastes, tiene una visión más cercana a esta técnica que describe en el siguiente párrafo:

La equivalencia expresiva de los contrarios y su simultaneidad en la trama temática es un recurso emotivo repetido en la fabulación novelística . . . el juego de destinos y de ambientes antagónicos, provoca siempre seguros y hasta casi mecánicos efectos dramáticos. Pero en Cervantes, aunque coexiste en todos los relieves de su novela este choque de los contrarios, a su presentación no la rige la ley del contraste con sus efectos de abismos y de cumbres. En Cervantes, estos planos se interfieren y entrecruzan, y, sin hallarse nunca fundidos, tampoco se presentan como choque de universos incompatibles. (5)

Hoy es casi comúnmente aceptado que ese juego aparentemente antagónico, llamado por Enrique Moreno Báez " acorde de contrarios, " ⁶ más que

coordinar, fusiona a los elementos compositivos y coopera a dar unidad a la estructura del Quijote así como a irradiar con mayor perspectiva el complejo temático de la obra. " Lo específico cervantino parece ser que los contrarios no tanto se oponen o se armonizan, como que andan juntos, que son inseparables."⁷ Es por esto que modificamos el nombre dado por Moreno Báez a esta técnica y la denominamos fusión de elementos en contraste, proceso que resume Angel Rosenblat en los siguientes párrafos:

En el Quijote la constante articulación de pequeños y grandes juegos antitéticos está al servicio de lo que se ha llamado el problematismo, perspectivismo o relativismo de Cervantes, su visión [es] bipolar, ambivalente de la vida y del mundo.

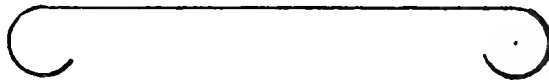
.
Las antítesis cervantinas nos presentan así dos visiones aparentemente antagónicas, pero que se complementan y hasta interpenetran. Manifiestan, o destacan, las dos caras de una misma verdad. El drama del caballero, con sus destellos de cordura y locura, junto a la comedia del escudero, con amplios despliegues de simplicidad y sabiduría natural, se desenvuelve así de manera cómica o burlesca, y la burla recae sobre los burlones mismos Los términos antitéticos se contraponen y se armonizan como piezas del gran juego cervantino de vidas y mundos en conflicto. Oposición y armonización a la vez, síntesis de contrarios (8)

El propósito de esta fusión compositiva de elementos en contrario, parece decirnos Cervantes en el Quijote, es afirmar el equívoco de la vida. Angel del Río lo explica en el siguiente párrafo:

. . . Cervantes intuye que el destino del hombre, loco o no loco, en un mundo incierto por naturaleza no es tanto moverse entre sombras o puras apariencias, como entre una multiplicidad de realidades, perceptibles unas, soñadas otras, que al ser interpretadas de acuerdo con anhelos vitales - ilusiones, deseos, apetitos, ideas - producen efectos inesperados. No tanto perspectivismo como super-perspectivismo. Mi perspectiva es verdadera en cuanto mía, pero vivir consiste en el conflicto que se produce entre mi punto de vista y el de los demás, sin que sea siempre posible decir quién es el loco y quién es el cuerdo. (9)

Aplicando estas ideas a la estructura profunda del Quijote encontra-

mos dos direcciones opuestas en la crítica. Por un lado están los que como el profesor Raymond Immerwahr mantienen que existe una estructura tectónica renacentista en el Quijote y simplifican su estudio viendo binembraciones simples en los paralelismos contrastantes de la obra.¹⁰ Por el otro se encuentran los que, como el profesor Edmund de Chasca, ven en la estructura del Quijote " . . . una construcción multimembre, cuya iteración es incidencia de una serie de motivos."¹¹ Se tratará de confrontar ambas direcciones para probar como la tesis del profesor Chasca es la correcta y, en su consecuencia, hay un desbalance estructural básico en la distribución de elementos compositivos contrastantes en el Quijote. A fin de hacer esta comparación más aparente recurrimos a la tesis expuesta en un reciente artículo por Helmut Hatzfeld donde asocia esta técnica de contrastes con la ornamentación barroca de la espiral, la voluta, el rodeo y el rizo de las artes plásticas y conforme a ésta formula gráficos sobre el estilo del lenguaje del Quijote.¹² Pretendemos, con mayor propiedad que Hatzfeld por nuestra orientación estructuralista, llevar sus conclusiones a la composición del Quijote. Debemos aclarar que el propio Hatzfeld no pasó por alto la aplicación estructural de su tesis al Quijote cuando hace la siguiente mención: " Since I write the following [article] as a grammarian rather than as a philosopher of literature, I suppress the analogy that Alonso Quijano cuerdo spirals in to become Don Quijote loco and spirals out to become again Alonso Quijano el bueno. . . . "¹³ y lo representa en el siguiente gráfico:



Considera Immerwahr en su citado estudio, - limitado a la primera parte del Quijote, - que dicho libro temáticamente es un caso d'amori, recuesta o cuestión de amores propio de la literatura pastoril. Estima igualmente que el mismo está estructurado sobre aventuras amorosas paralelas y contrastantes organizadas simétricamente alrededor de " El curioso impertinente " como eje, en la siguiente forma:

- 1) Pastoril trágica: Grisóstomo-Marcela y Anselmo
- 2) Amores tímidos: Cardenio-Luscinda
- 3) Desigualdad de los amantes: don Fernando-Dorotea

Centro o eje: cuento de " El curioso impertinente "

- 3) Desigualdad de los amantes: Capitán cautivo-Zoraida
- 2) Amores tímidos: don Luis-Clara
- 1) Pastoril trágica: Vicente de la Rosa-Leandra y Eugenio ¹⁴

Nos remitimos para el estudio de estas correspondencias y fusión de temas en contraste al citado estudio de Immerwahr. Tratando de aplicar la aludida teoría de Hatzfeld a cada par de historias paralelas, las mismas quedarían representadas por dos volutas simples, una hacia adentro y otra hacia afuera, que es la figura que en estilística llaman los críticos alemanes Spreizstellung.¹⁵ En consecuencia, dichos pares de historias quedarían representados por los siguientes gráficos:

- 1) Pastoril trágica:



Grisóstomo-Marcela
Anselmo

Vicente de la Rosa-Leandra
Eugenio

2) Amores tímidos:



Cardenio-Luscinda

Don Luis- Clara

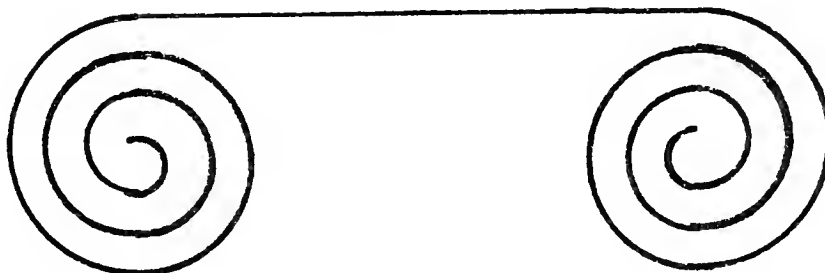
3) Desigualdad de los amantes:



Don Fernando-Dorotea

Capitán Cautivo-Zoraida

Si la tesis de Immerwahr fuera correcta, que no lo es, se podría representar gráficamente la primera parte del Quijote como un friso de tres volutas sucesivas compensadas en ambas direcciones.¹⁶ Sin embargo, por acercarse más a la forma del capitel de la columna jónica representado por una espiral compuesta, que fue la que orientó el trabajo de Hatzfeld, preferimos representar la aludida tesis de Immerwahr por dos volutas de tres espiras, según el siguiente gráfico:



Frente a la tesis de Immerwahr colocamos la de Edmund de Chasca que

determina la estructura atectónica del Quijote basado en la correspondencia de una serie de elementos compositivos antitéticos en un complejo multiple sin armonía ni balace distributivo. Analizando el propio tema tratado por Immerwahr, al que no cita, afirma:

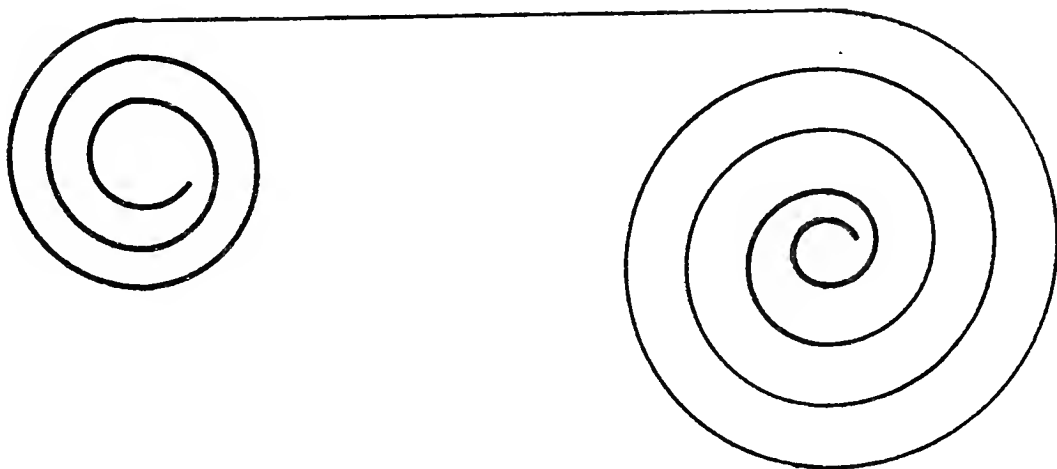
En la contextura de acciones que constituyen la principal y las secundarias, el asunto que más se repite es el de los amores de una serie de parejas. Entretejidas a la historia de amor platónico de don Quijote, se narran además, las historias de Grisóstomo y Marcela, de Cardenio y Lucinda, de don Fernando y Dorotea-Micomicona, la de Anselmo y Camila, la del Capitán Cautivo y Zoraida, la de don Luis y doña Clara, la de la hermosa Leandra y Vicente de la Rosa, la de Basilio y Quiteria, la de Durandarte y Belerma, la de la Princesa Autonomasia y Clavijo, la de Tosilos y la hija de doña Rodríguez, la de Claudia Jerónima y Vicente Torellas, y, al fin, la de Caspar Gregorio y Ana Félix.

Se podrían añadir, a éstas, otras accesorias: . . . la de los amores de don Quijote y la hija del emperador que se prenda de él . . .; la de la pastora que persigue al pastor que la ha abandonado, en la conseja interminable . . . de Sancho . . .; la de Clara Perlerina y el hijo de Miguel Turro, y al fin la de doña Rodríguez y el escudero. (17)

A ellas creemos debieran agregarse las de Maritornes con el arriero por la participación que en ella tiene don Quijote, así como la sublimación de la misma que mentalmente se representan la hija de Juan Palomeque y Maritornes de la dana y el caballero que la corteja; la de don Quijote y la princesa Micomicona, así como la de aquél y Altisidora, además de las que se imagina Sancho para su hija Sanchica.

Si quisiéramos representar gráficamente toda esta serie contrastante de amores ligados al tema de Dulcinea, que como habremos de señalar en el siguiente capítulo es el central de esta obra, tendríamos que partir de la relación de ésta con don Quijote para derivar luego las demás historias amorosas que con ella se relacionan. Al hacerlo representaríamos por volutas positivas, hacia afuera, las idealizaciones de don Quijote y

de su amor sublime; y por volutas hacia adentro, la realidad y las farsas con las que sus burladores quieren divertirse a su costa. Siguiendo la expuesta teoría de Hatzfeld (Ha72) la representaríamos en el siguiente gráfico:



Corresponde la espiral de cuatro espiras de la derecha a las volutas positivas, hacia afuera, que representan a Don Quijote loco, a Dulcinea, a la Princesa del Caballero del Sol y a Dulcinea desencantada. La espiral de seis espiras de la izquierda corresponde a las volutas negativas, hacia adentro, que representan a la realidad de ficción o a las burlas dramatizadas. Pertenecen a estas últimas Aldonza Lorenzo, Dorotea-Micomicona, la Dulcinea onírica de la cueva de Montesinos así como la que le fabricó Sancho en el viaje al Toboso, Altisidora y la Dulcinea inalcanzable que al final comprende poco antes de morir.

La estructura representada por el anterior gráfico ya de por sí parece de balance. Si a la misma agregásemos dentro de su marco estructural las restantes aventuras amorosas que con ella se relacionan, se llegaría

a pintar un friso sumamente complicado con una absoluta carencia de balance.

Todos los elementos de esta composición están en contraste pero en definitiva se fusionan y armonizan en el "orden desordenado" de que habla don Quijote en su polémica literaria con el canónigo de Toledo.¹⁸

En el capítulo sexto, al tratar de la unidad estructural del Quijote, se desarrollará con más amplitud el tema de este inciso extendiéndolo a las restantes líneas temáticas del Quijote y sus relaciones argumentales. Quede para dicha oportunidad la prueba de la fusión de elementos en contrario apuntada en este inciso.

III.- Punto de Vista Múltiple: Perspectivismo del "Quijote."

Este tema fue iniciado en el inciso quinto del capítulo precedente. Agregamos a lo dicho que la visión de la realidad narrativa desde distintos ángulos asume especiales características en el Quijote y contribuye a darle profundidad compositiva, lo que a su vez permite al lector sentir el desenlace o recesión de toda la novela como un movimiento homogéneo, total y único.

En este sentido afirma Manuel Duran:

El tipo de perspectivismo que encontramos en el Quijote nos produce . . . [la] impresión . . . de un animado diálogo; una serie de acciones y reacciones ponen en contacto a los personajes guiados por distintas visiones del mundo, los obligan a evolucionar constantemente, a aceptar o rechazar los puntos de vista afines o contrarios, a habérselas con varios tipos de existencia, humana y figurada (la de los libros y relatos leídos o comentados en el curso de la obra), y el lector, por su parte, tiene que hacer frente a tres tipos, por lo menos, de existencia: la auténtica de don Quijote, Sancho, y demás personajes de la narración principal; la genérica y artificial de algunos de los personajes secundarios, como Grisóstomo y el Cautivo, a medio camino entre la vida y la literatura; y la totalmente virtual de Amadís, Dulcinea, y los personajes del Curioso Impertinente.

Nos hallamos, pues, frente a un perspectivismo sumamente complejo, puesto que está basado en una multiplicidad entrelazada de puntos de vista cuya intensidad vital no es la misma, pero que está organizada en tal forma que podemos pasar de la zona imaginativa, virtual, a la concreta de un presente prosaico en un mínimo de tiempo y con un máximo de desarrollo artístico. (19)

Durán concentra su aludido estudio en el cuento interpolado del " Curioso impertinente;" George Haley²⁰ y John J. Allen²¹ lo hacen sobre el " Retablo del maese Pedro;" otros críticos hacen estudios más generales.²² Ante un tópico tan estudiado huelgan mayores comentarios. Se debe, sin embargo, hacer algunas consideraciones generales al tema por la importancia que tiene este esencial mínimo para probar el segundo principio de Wölfflin que se analiza en este capítulo. Para su estudio se dividirá este inciso en dos apartados: perspectivismo por variación del punto de vista narrativo, y medios estilísticos para reforzarlo. El perspectivismo argumental se deja para el siguiente capítulo donde se estudia la estructura de superficie del Quijote.

A.- Perspectivismo por variación del punto de vista narrativo.

Con el propósito de impartirle verosimilitud al Quijote Cervantes se separa de su propia creación poniendo una serie de intermediarios para que le sirvan de fuentes de información entre ésta y él. Esto ya lo anunciaba desde el " Prólogo " de la primera parte al declarar que aunque parece padre, era el padrastro de don Quijote (I, 19). En el capítulo II del propio libro crea su primer perspectivismo, el de él (o sus fuentes) y el de " los otros autores"(I, ii, p. 43), para determinar cuál habrá de ser la primera aventura de don Quijote. Amplía esta concepción narrativa al interrumpir el combate entre don Quijote y el escudero de la dama vizcaína del coche, por tener, según afirma, que dejar

" . . . pendiente . . . esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas . . . , de las que deja referidas " (I, viii, p. 89). Sigue distanciándose de la narración en el capítulo siguiente al suponer " . . . que los curiosos ingenios de la Mancha . . . tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles" que le permitiesen continuar la narración, los cuales en definitiva encuentra un día en el Alcañá de Toledo, escritos en árabe, que hace que le sean traducidos y leídos por " . . . un moro aljamiado, " (nuevo intermediario). En dichos manuscritos se declara como autor a " . . . Cide Hamete Benengeli, historiador arábico " (I, viii, pp. 89, 93-94). En lo adelante se declara como segundo autor del Quijote y sitúa a Hamete Benengeli como su fuente y principal intermediario. Queda Cervantes " . . . como el curioso que tuvo el cuidado de hacerlas traducir de arábigo a nuestro vulgar castellano, " y Cide Hamete " . . . como el sabio encantador autor . . . de la historia " (II, iii, pp. 558-556). Nace con esto una múltiple perspectiva de la realidad novelada producto del punto de vista particular que de ella tiene cada uno de los diferentes autores y narradores. Debemos, en consecuencia, determinar cual es la distinta función narrativa que cada uno de ellos tiene en el Quijote.

Cide Hamete Benengeli es un narrador omnisciente editorialista aunque limitado ya que en algunos instantes confiesa no estar informado de algún particular de la narración. Sirva de ejemplo de esto el desconocimiento que confiesa tener de lo que pasó en la entrevista entre don Quijote y doña Rodríguez, que le hace exclamar " . . . por Mahoma que diera por ver ir a los dos así asidos y trabados desde la puerta al lecho, la mejor almalafa de las dos que tenía " (II, xlviii, p. 882).

Cervantes como narrador no tiene esta omnisciencia. Su conocimiento de la realidad novelada le viene siempre dado por las fuentes de que se vale. Ningún lector, por supuesto, acepta estas fuentes como reales, pero conceptualmente se deja llevar por ellas e inconscientemente une el plano de la realidad histórica al ficticio hasta confundirlos en uno sólo e identificarlos, que es lo que perseguía Cervantes al valerse de este recurso narrativo. Se volverá sobre este tópico al estudiar la perspectiva histórica y la poética dentro del mundo del Quijote.

El supuesto traductor morisco del manuscrito de Cide Hamete funciona a una distancia intermedia entre éste y Cervantes. Carece de omnisciencia ya que su relación con la narración es sólo la de un lector, pero se permite comentarios editoriales al dudar en algunos casos de la veracidad de la narración, o lo que es aún más, cambiarla a su manera (vigr. II, xlv, p. 848).

Al desdoblarse Cervantes en sus varios intermediarios crea una prudente distancia entre él y la narración que le permite independizar a sus personajes que adquieren vida propia. Esto le permite ser crítico de su propia obra y de sus personajes novelescos; satirizar a estos últimos; ser a veces cruel con las locuras de don Quijote y la simpleza de Sancho despistando con esto al lector que llega a dudar y luego a repudiar sus comentarios editoriales. Llegada esta situación Cervantes acerca al lector a don Quijote y a sus ideales a costa de su propia posición de autor. Volveremos sobre este tema al tratar de la relación entre los lectores y el Quijote en el capítulo siguiente.

Don Quijote y Sancho Panza, así como muchos de los personajes que pueblan el inmenso mundo novelesco del Quijote, se independizan del autor

o de las personas que los controlan en la acción, teniendo sus propios puntos de vista de la realidad y creando en su consecuencia nuevas perspectivas narrativas al lector.

Todo este amplio mundo de perspectivas crea distintos planos de realidad imprimiéndole al Quijote, conjuntamente con los otros elementos que se estudian en este capítulo y en el siguiente, gran profundidad acercándose a ser una proyección compositiva de tercera dimensión. Enrique Moreno Báez lo reconoce así cuando afirma:

A tal sensación de profundidad . . . contribuye la variedad de puntos de vista, pues don Quijote se ve a sí mismo y lo ve todo de una manera muy distinta de como lo ven Cervantes, Cide Hamete, y la mayoría de los personajes, mientras Sancho vacila entre el punto de vista de su amo, hacia el que le inclinan su ambición y simplicidad, y el de los otros, hacia el que le empuja su buen sentido. (23)

B.- Medios estilísticos para reforzarlo.

Limitando este estudio a la estructura profunda del Quijote encontramos que tanto John J. Allen como Helmut Hatzfeld llegan a magníficas conclusiones respecto a este punto.

El profesor Allen partiendo de un estudio de Américo Castro²⁴ y de conclusiones de Edward C. Riley²⁵ señala que el uso de estos medios estilísticos tiene una intención poética significativa dentro de la técnica compositiva del Quijote.²⁶ Nos remitimos a dichos estudios en cuanto al uso de los estilos sublime, medio y vulgar, así como al uso de la antítesis y el juego de palabras para reforzar el perspectivismo temático de la obra. Resume su tesis el profesor Allen interpretando el simbolismo estructural de la ironía pictórica de los cuadros que adornaban las paredes de la última venta que visita don Quijote, en los que el pintor satiriza el rapto de Helena de Troya y el abandono de Dido por Eneas y com -

parándola con la técnica usada por Cervantes en el Quijote, y dice:

This passage suggests the central question which lies behind the radical divergence of critical opinion in the interpretation of Cervantes' novel. The 'crude hand' of the painter of these classical scenes had unconsciously ridiculed his noble subjects. In Don Quixote, has Cervantes (consciously, of course) hidden a truly heroic figure behind a representation which only makes him seem ridiculous, as the painter had done, or has he given us a protagonist who is indeed ridiculous ? (27)

En cuanto a Hatzfeld, afirma que " entre la idea paradójica de la novela y sus más pequeñas ironías de palabras hay ironías estructurales del carácter y de la situación.²⁸ Entre ellas encuentra la importancia temática estructural de la celada de cartón de Alonso Quijano (I, i, p. 39), destruida en el duelo con el vizcaíno (I, ix, p. 95), trocada por bacía de barbero o yelmo de Mambrino (I, xxi, p. 194), que da lugar a la pelea tumultuosa del baci-yelmo en la venta de Juan Palomeque (I, xlv, pp. 459-463), para llegar por último a la segunda parte de la obra y llena de requesones, pensando que se le derretían los sesos por tenerla puesta en la cabeza, hacerle frente a los leones (II, xvii, p. 653); verdadera prueba del valor de don Quijote rebajada satíricamente por la referida celada. En igual sentido perspectivista estructural se puede citar a los molinos de viento (I, viii) en relación con los golpes de mazos de batán de molino (I, xx), con la batalla contra los cueros de vino confundidos con el gigante Pandafileando de la Fosca Vista (I, xxxv), con el viaje en Clavileño para luchar contra el gigante Malambruno (II, xli), y con otras aventuras de gigantes. El cuento imaginado por don Quijote de la Princesa del Caballero del Sol (I, xxi, pp. 197-199), en relación con la farsa de la princesa Micomicona (I, xxix), con la condesa Trifaldi (II, xxvi), que se hace realidad en Altisidora (II, lvii), y con la dueña Dolorida

(II, lli). A las mismas pudieran agregarse el rescate de la dama vizcaína (I, ix y x) en relación con el de la Virgen Dolorosa que llevaban en peregrinación los disciplinantes (I, lli); la jaula donde llevan encerrado a don Quijote (I, xlvii) en relación con la liberación de los galeotes (I, xxii) y la jaula de los leones del rey (II, xvii); la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos (II, xxii-xxiii) en relación a la caída de Sancho en la sima de regreso de Barataria (II, lv); así como el manteamiento de Sancho en la venta de Juan Palomeque (I, xvii) en relación con su viaje onírico en ancas de Clavileño (II, xli).

En el capítulo siguiente, al estudiar el perspectivismo de la estructura de superficie del Quijote, se completará el análisis de los medios estilísticos usados para reforzarla.

IV.- Distancia Estética: Relación del Lector con el Mundo Narrativo del "Quijote."

La relación entre el lector y el Quijote está sujeta a sucesivos cambios a consecuencia de la distancia estética variable a que el autor lo coloca de la misma. Esto influye en el tono o reacción emocional del lector que fluctúa entre el humor y la filosofía. La doctora Ruth Ann Snodgrass El Saffar explica el proceso a través del cual esta reacción se produce en el siguiente párrafo:

Built into the structure of Cervantes' Don Quijote is a multi-layer exploration of the tension inherent in the author's relationship to both his fictional characters and his actual or potential readers. Every narrated or dramatized episode in the Quijote includes a corresponding dramatization of the author and audience by and for whom the episode is presented. This dual exposition of both the story and the way in which the story is produced reveals Cervantes' preoccupation not only with fiction, but with the creative process by which fiction comes about. (29)

Eugenio Suárez Galbán y Américo Castro, en dos niveles distintos de

lectura, colocan al lector a distancias estéticas opuestas de la narración del Quijote. El primero cree que " . . . el lector del Quijote, por las sucesivas entradas del autor y cambios de punto de vista, se ve impedido de entrar dentro de la narración."³⁰ El segundo cree que " Cervantes y su héroe nos sitúan . . . , en el punto mínimo desde donde tanta distancia es contemplada."³¹ Ni el uno, ni el otro, niegan la separación del lector de la obra sino que la sitúan en diversos planos.

A fin de aclarar este punto tan importante para la aplicación del segundo principio de Wölfflin se dividirá este estudio en dos partes: la relación del lector con los narradores y la relación del mismo con los personajes de la novela.

A.- Relación del lector con los narradores.

Según Moreno Báez³² Cervantes sitúa entre él y el Quijote a los siguientes intermediarios:

- 1) La verdadera historia: Cide Hamete Benengeli (I, ix-x).
- 2) Otros autores (I, ii, p. 43).
- 3) Los archivos de la Mancha (I, lii, p. 518).
- 4) Memoria de vecinos (I, lii, p. 518).
- 5) Cartapacio de documentos de Cide Hamete (I, ix).
- 6) El traductor de los documentos, moro aljamiado (I, ix, p. 94).
- 7) Los académicos de Argamasilla (I, lii, pp. 519-523).
- 8) Personajes de la acción principal.
- 9) Personajes de las novelas intercaladas.
- 10) Personajes de la primera parte del Quijote vistos como literatura por los de la segunda parte (II, ii-iii).

- 11) Personajes del Quijote de Avellaneda (II, lix y lxxii).
- 12) Personajes de las novelas de caballería, de los romances épicos y de la historia y la mitología (I, v, xxxii, xlvii-xlviii et passim).
- 13) Cervantes, el " . . . curioso que la hizo traducir. . . ." (I, ix).
- 14) Los cronistas que en el futuro escribirían la obra (I, xix).

No interesa al punto que se trata de probar ahora la credibilidad que pueda tener el lector en la autoridad editorial de sus diversos autores. Este punto ha sido profundamente estudiado por el profesor Allen.³³ Lo que interesa a este estudio es la distancia que existe para el lector entre los narradores y la narración, la que por ser lejana permite al primero poner en duda al principio y más tarde rechazar los comentarios editoriales de dichos narradores.

Cide Hamete Benengeli, dice la doctora Snodgrass El Saffar, " . . . as the fictional author of the whole series of plots and sub-plots, must be placed at a distance great enough from the characters to maintain a reasonably consistent illusion of control."³⁴ Cervantes, como segundo autor, debe aún colocarse a mayor distancia ya que, como apunta Allen, no es un simple copista sino que su información narrativa se basa en un trabajo de investigación bastante exhaustivo.³⁵ Esta distancia narrativa les permite ser críticos tanto de la obra como de los propios personajes por ellos creados. En este último extremo hay una actitud mutúa de reprobación afectiva hacia don Quijote.³⁶ Al hacerlo se colocan, al menos en nuestro nivel de lectura, en una situación antagónica con el lector. Este se ha ido identificando con don Quijote y no puede aceptar la crítica

editorial que le hacen por encontrarla cruel e innecesaria y hasta cierto punto chocar con los propios valores éticos que en su función de lector ha ido imponiendo en la obra. No queremos con esto negar que no tenga razón Allen al decir que tanto Cervantes como Cide Hamete son, objetivamente, narradores dignos de todo crédito.³⁷ Lo que pretendemos decir es que, dada la ironía que caracteriza a los narradores, emocionalmente el lector se coloca a una distancia estética distinta de los mismos y puede reaccionar independientemente de la atmósfera narrativa que dichos narradores tratan de crearle con sus referidos comentarios editoriales. Esto también lo reconoce Allen cuando afirma que " . . . the reader is left to form his judgements and adopt his ethical perspective toward the characters and events in the novel on the basis of the self-revelation of the character, primarily in dialogue, and on the manner of presentation and the juxtaposition of the events."³⁸

En general los comentarios editoriales de Cide Hamete son más objetivos y menos crueles que los de Cervantes. Es curioso que esto sea así cuando el propio Cervantes hace la observación que los historiadores han de ser " . . . puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad" (I, ix, p. 95). Es cierto que en dos ocasiones posteriores modifica este criterio que había formado contra Cide Hamete; la primera al celebrarlo por ser " . . . muy curioso y puntual en todas las cosas" (I, xvi, p. 146); la segunda por la omnisciencia narrativa del mismo (II, xl, p. 822). Resultan interesantes estas celebraciones ya que fueron las propias razones que las motivaron las que ocasionaron la crítica que se expone al principio. La más fuerte críti-

ca que le hace Cide Hamete a don Quijote, por precedir al falso encantamiento de Dulcinea hecho por Sancho en el Toboso (II, x, p. 601), puede ser aceptada por el lector al estimarla inspirada en sentimientos de piedad y lástima.

Cervantes, por el contrario, quiere desligarse en tal forma de su personaje que desde el " Prólogo " de la primera parte no sólo se declara padrastro de su propio hijo sino que lo describe como " . . . un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno" (I, p. 19). Colocado en situación de lector del manuscrito de Cide Hamete parece limitar su lectura al nivel argumental y como tal ve a don Quijote como un loco entreverado, objeto de risa. Así lo hace al comenzar el engaño de la princesa Micomicona (I, xxx, p. 305), repitiéndolo en otras muchas oportunidades en que entra en la obra con comentarios editoriales llenos de epítetos degradantes (II, xxix, p. 755 et passim). Su situación narrativa nos luce que puede equipararse con la que Antonio Moreno hizo a Sansón Carrasco luego de haber vencido éste a don Quijote en Barcelona pero en un plano serio, no jocoso (II, lxxv, pp. 1014-1015).

Volveremos sobre este tema al tratar en el capítulo siguiente a Dulcinea como tema central y unificante del Quijote. Insistiremos igualmente en este tópico al tratar al final del presente capítulo del tono, al igual que en el siguiente al estudiar el tema del humor. Baste ahora citar a Moreno Báez, con el que coincidimos cuando dice:

. . . los lectores modernos cada vez se [ríen] menos de lo que don Quijote tiene de cómico y, por el contrario [admiran] la elevación de sus ideales, su fortaleza y esa discreción con que discurre sobre las materias

más variadas; es decir, se [divierten] menos con el contraste entre lo que don Quijote quiere ser y lo que es y se [sienten] más atraídos por las cualidades que verdaderamente posee. (39)

Consecuencia del distanciamiento entre el lector y los narradores se coloca el primero más próximo que Cervantes a su propia narración, no identificándose con este último. Todo ello le permite tener una visión homogénea y con sentido de profundidad en la obra. El lector no sólo ve los episodios de la estructura de superficie y los comentarios editoriales que a ellos hacen narradores en los que no deposita su confianza, sino que superpone a éstos los valores éticos que ha formado con las líneas temáticas de la estructura profunda y los varios niveles narrativos a través de los cuales la narración llega a él. Por medio de este proceso los episodios, las aventuras, los cuentos intercalados, los discursos interpolados y los demás elementos compositivos dejan de ser entidades independientes; sus límites se borran o más bien se diluyen en una unidad global y única donde prevalece la homogeneidad compositiva y la recesión simultánea de todos ellos como un conjunto inseparable.

B.- Relación del lector con los personajes.

La relación entre el lector y los personajes es otro factor que influye en la determinación de la distancia estética del lector. Este problema, general en toda novela, se agudiza más en el Quijote dado su estilo dialogado y estar compuesto, además, por un gran número de cuentos y dramatizaciones entrelazados con el argumento principal. Ruth Ann Snodgrass El Saffar (Sa66) y William Blake García han dedicado sus disertaciones doctorales al estudio de este tema. Dada la minuciosidad de dichos estudios nos queda sólo resumir sus conclusiones en lo que respecta al tópico objeto de este inciso.

Blake García clasifica los 669 personajes del Quijote en tres categorías:

- 1) Los que actúan en todas las circunstancias.
- 2) Los que asisten a lo que sucede, pero pasivamente.
- 3) Los que permanecen completamente al margen.⁴⁰

Lógicamente interesan a este estudio los primeros ya que los segundos sólo sirven de fondo y no influyen emocionalmente en el lector, no alterando por tanto la distancia que lo separa de la narración.

Contrariamente con lo que pudiera pensarse el lector se identifica más con las disparatadas aventuras de don Quijote que con sus serios y profundos comentarios y discursos pronunciados en sus momentos lúcidos o cuando recobra la razón. Esta contradicción puede explicarse desde un ángulo filosófico o desde un punto de vista técnico literario. Filosóficamente, dice el profesor Oelschläger, " . . . the so called 'insanity' of the knight is rather obviously a Cervantine metaphor for 'militant idealism' dramatizing the historic culture, dignity and perpetual endeavors of man."⁴¹ A este comentario agrega Blake García:

La heroicidad de don Quijote consiste en mantener una línea de conducta radicalmente opuesta a la de sus contemporáneos, y vivir en constante y tenaz oposición con el ambiente social es un acto de tremendo heroísmo. Más que protagonista de la novela, don Quijote aparece ante nuestros ojos como antagonista de una forma de vida cómoda que él rechaza por insuficiente. Don Quijote quiere cambiar el ritmo de su vida y la de los otros. (42)

Como técnica literaria esta reacción del lector se produce por tres motivos principales:

- 1) En la primera parte de la novela don Quijote es un arquetipo con el que el lector se identifica por ver en sus ideales los suyos propios.

El lector, al menos en nuestro nivel de lectura, ve en las locuras de don Quijote al hombre que se rebela contra la realidad buscando modelarla a imagen de otra poética que para él es superior a la del mundo en que vive. En tal forma hay una vivencia completa al integrarse el lector con la esencia arquetípica del personaje, como abstracción o entelequia más que como personaje de ficción mismo. Esta técnica, base de la caracterización deshumanizada de la tragedia y de la épica griega, adquiere expresión moderna con Pirandello⁴³ y es hoy muy usada en la literatura del absurdo.

2) En la segunda parte de la obra, don Quijote se humaniza al salirse fuera de la novela y contemplar su propia vida. Esto lo acerca aún más al lector que se siente emocionalmente a igual distancia que don Quijote de la obra.⁴⁴ Eugenio Suárez Galbán hace al efecto los siguientes comentarios:

Al leer la Primera parte del Quijote, el protagonista de vez en cuando le recordará al lector que ese libro concordaba perfectamente con la teoría de la novela expuesta por Ginés de Pasamonte, pues al hablarnos de sus hazañas, aventuras, etc. y como éstas serán escritas por un sabio, don Quijote no hace otra cosa que ejemplificar dicha teoría que parte de la vida para crear la novela. Vida y obra, pues, coincidían, eran una misma cosa. Seguirán siendo así en la Segunda parte, pero con la diferencia de que ahora esta concepción novelística se acentuará en un grado tal que el personaje aparenta moverse en torno al libro más que dentro de él. Porque, como queda visto, no es ya que el personaje viva para que su autor escriba, sino que el proceso parece haber sufrido una inversión, y ahora el protagonista se nos presenta como novelando, "viviendo," pues su propia vida (novela) y hasta dictándosela a su autor por consiguiente.

(45)

3) La tercera y última técnica utilizada es la que hoy se llama en teatro moderno ruptura de la causalidad lógica. Las declaraciones doctrinales y elocuentes discursos de don Quijote se interrumpen de pronto con las más disparatadas acciones del personaje producto de su locura ondu-

lante. De acuerdo con la integración del lector con el protagonista estas irrupciones provocarán lástima o risa, pero nunca una reacción emotiva neutra de parte del primero. Una y otra vez resalta Cervantes el efecto de esta técnica en los otros personajes que entran en contacto con don Quijote. Así, quedan admirados Vivaldo y sus compañeros cuando lo oyen hablar respecto a su misión caballeresca (I, xiii, p. 18); la misma reacción fue la de todos los que le oyeron pronunciar el discurso de las " Armas y las letras " (I, xxxviii, p. 394); igual ocurrió con el canónigo de Toledo al oírlo disertar sobre literatura (I, I, p. 503); Antonia, sobrina de don Quijote, experimentó igual reacción al escucharlo disertar sobre los linajes y las profesiones (II, vi, p. 579); Diego de Miranda tiene la misma reacción después de una larga plática con don Quijote (II, xviii, p. 663); por ultimo, con el propósito de limitar esta ejemplificación, el propio Cervantes no puede dejar de reconocerlo después de " oír " los consejos que don Quijote dio a Sancho para el gobierno de su isla (II, xliii, p. 842).

La identificación del lector con los personajes de la obra es igualmente producto del distanciamiento del primero con Cide Hamete y Cervantes más arriba estudiado. Unos cuantos ejemplos servirán para probar esta afirmación.

Tres son en definitiva los únicos personajes que creen en algún momento en don Quijote y su misión caballeresca. Son éstos: Sancho Panza como deuteragonista, el niño Andrés en el momento en que don Quijote sale en su defensa, y doña Rodríguez que le confía la defensa del honor de su hija en duelo judicial. El lector no puede identificarse con los dos últi-

mos por lo interesado e inmediato de sus objetivos. Es por ello que se distancia emocionalmente de ellos cuando reniegan de don Quijote al no lograr sus propósitos (I, xxxi, p. 318 y II, lvi, p. 946). No así con Sancho Panza que se va ganando el afecto y la admiración del lector y de hecho acercándose emocionalmente al mismo a medida que se va quijotizando. Su renuncia al gobierno de Barataria volviendo a la vida errante de su amo (II, liv, p. 918), unida a la comprensión y delicadeza que muestra hacia éste luego de ser derrotado, logran identificarlo al lector, colocándolo a casi igual distancia que a don Quijote.

El Caballero del Verde Gabán, don Diego de Miranda, antítesis de don Quijote, como demostraremos más adelante, es un personaje con el que el lector no llega a identificarse. Lo coloca a nivel de narración aún más alejado que Basilio, Quiteria y Camacho ya que al menos éstos tienen vida propia y provocan en el lector emociones que el primero no puede producir. Con Lorenzo, el hijo de don Diego, hay mayor identificación que con su padre, sobre todo luego de recitar su soneto a Píramo y Tisbe (II, xviii, pp. 668-669) que recoge el tema de Dulcinea o del ideal imposible del que trataremos en el siguiente capítulo.

Respecto a los antagonistas aunque no hay identificación del lector con ellos se acerca negativamente a los mismos y acorta la distancia que los separa de la narración. El cura Pero Pérez, el barbero maese Nicolás, los Duques, Altisidora, Antonio Moreno y Sansón Carrasco a la cabeza de todos, acortan su distancia estética del lector que se siente en posición de antagonizar con los mismos. En esto tenemos que disentir en parte de la opinión de nuestro profesor el doctor Allen que estima que en

la primera parte del Quijote el cura, el canónigo y Dorotea representan en buena medida al lector deviniendo todos los antagonistas en oponentes emocionales de aquél en la segunda parte de la obra.⁴⁶ Al menos, en nuestro nivel de lectura, no podemos aceptar muchos de sus comentarios satíricos, la regocijada empresa de llevarlo en un carro enjaulado de regreso a su casa y menos aún como " . . . reventaban de risa el canónigo y el cura . . . [y] zuzaban . . . como hacen a los perros cuando en pendencia están trabados" (I, lii, p. 510), mientras Sancho trataba de socorrer a su amo golpeado inmisericordiosamente por el pastor Eugenio. Es cierto que en principio sus motivos de traerlo a la casa son encomiables pero la forma de hacerlo, como queda expuesto, arruina sus propósitos desde el reencuentro en la Sierra Morena (I, xxix). Aunque Dorotea no participa de igual defecto ya que siempre muestra piedad hacia don Quijote, hay un interés escondido en su acción que vicia sus buenos propósitos. El cuento de la princesa Micomicona refleja su propio problema con don Fernando subconscientemente (I, xxx, p. 303); su autorización a don Quijote para que salga en defensa de Juan Palomeque contra los huéspedes de la venta que querían irse sin pagar, con consciencia absoluta de que el primero estaba completamente loco, es un acto éticamente injustificable que tenemos que ver como reafirmación de su propio ego e imagen de gran señora que demuestra su posición y poder ante los ruegos de Maritornes y la hija del ventero (I, xlv, pp. 454-455). Quizás, este distanciamiento que vemos entre Dorotea y el lector, dependa igualmente del sólo hecho de haberse prestado de instrumento para sacar a don Quijote de su vida errante en uno de los momentos más elevados de su locura poética, cuando hace penitencia sin causa por una mujer que lo ignora (I, xxv,

p. 238). Pudiera parecer subjetiva esta observación, pero nos colocamos en este último punto en igual posición, aunque con distinta motivación ética, a la de don Antonio Moreno respecto a Sansón Carrasco por haber forzado a don Quijote a abandonar su vida errante (II, lxxv, p. 1014). No hay crueldad en la acción de Dorotea como la hay en la de Sansón Carrasco; pero ¿ qué mayor motivación en don Quijote que obedecer a la dama con la cual ha empeñado su palabra de socorrerla ? La lanza de Sansón Carrasco amenazando la vida de don Quijote ejerce menos fuerza en la acción de éste último que Dorotea arrodillada ante él pidiéndole ayuda (I, xxix, p. 294).

La relación del lector con el ama y la sobrina de don Quijote es casi indiferente ya que ambas permanecen distantes de él, por su actuación nula hasta el final de la obra. Sin embargo se distancian un poco del lector cuando se regocijan por la herencia recibida apenas muerto don Quijote. Igual sabor amargo deja en el lector idéntica reacción de Sancho (II, lxxiv, p. 1066).

Resumiendo, la distancia estética que media entre el lector y la narración es generalmente mediata aunque varía en extensión de acuerdo con el grado de identificación emocional del lector con la obra. Ello no obstante es lo suficientemente lejana para dejar que el lector se sienta siempre como observador de la narración pudiendo imponer sus propios valores. Al desconfiar primero y luego antagonizar con los narradores, se coloca a menor distancia que muchos de ellos incluyendo a Cervantes de la obra y en particular de don Quijote y sus ideales de caballero errante. Al producirse este efecto el lector pasa, en función de testigo, a formar parte del mundo narrativo del Quijote.

V.- Espacio y Tiempo en el " Quijote."

El espacio y el tiempo del Quijote están orientados hacia afuera de la estructura de la obra dando al lector un sentido de espacio abierto y de tiempo ilimitado. Al probarlo se comprobará la correspondencia entre el Quijote y el cuarto esencial mínimo en que se dejó descompuesto el principio de Wölfflin que se estudia en este capítulo.

Richard Predmore, desarrollando la tesis que antes había expuesto Rafael Maya,⁴⁷ divide la relación espacio-temporal del Quijote, que ellos llaman " mundos," en tres niveles: histórico, literario, y de ficción. Afirma el primero de dichos críticos a este respecto lo siguiente:

La más evidente de las funciones de la literatura en el Quijote es la de servir de motivación a las vidas de los hombres y proporcionarles las ilusiones con que, en parte, viven.

.....
 Cuando don Quijote se lanzó a recorrer los caminos de España para vivir una vida que renace sobre el terreno de los libros, dos mundos se colocan en contraste: el mundo dado de la época de Cervantes y el mundo creado de los libros. Cada uno podía sugerir una interpretación distinta de la realidad: castillo o venta, dama de alcurnia o baja prostituta, yelmo encantado o bacía de barbero, noble enderezar de entuertos o desdichada intromisión. (48)

Concluye el propio crítico afirmando la existencia de otro nivel de realidad espacio-temporal, el de los encantamientos " . . . que sirve para defender las ilusiones contra la inhospitalaria realidad y acaso también para caracterizar esa realidad.⁴⁹

Extendiéndonos en esta dirección, diríamos que la relación espacio-temporal del Quijote es mucho más amplia que la que dichos críticos señalan, y sin pretender agotar la enumeración de las posibilidades que la misma ofrece se pudieran formular las siguientes:

a) Relación espacio-temporal de Cervantes, de Cide Hamete Benengeli

y de todos los demás " autores " que intervienen en las fuentes narrativas del Quijote.

b) Relación espacio-temporal de ficción de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza y de los demás personajes que intervienen en las mismas dentro de la línea central argumental de la novela.

c) Relación espacio-temporal arquetípica-épica de don Quijote pretendiendo vivir en el mundo de los libros de caballería y de los romances épicos.

d) Relación espacio-temporal arquetípica-bucólica de don Quijote al pretender vivir dentro del mundo idílico de la Edad de Oro y las novelas pastoriles.

e) Relación espacio-temporal de los personajes de los cuentos que se entrelazan con la acción principal.

f) Relación espacio-temporal de los personajes de los cuentos interpolados en el argumento central.

g) Relación espacio-temporal de las representaciones y farsas que se introducen dentro del argumento central.

h) Relación espacio-temporal de los personajes del Quijote de Avellaneda que se relacionan con la acción central.

i) Relación espacio-temporal idealizada del mundo de Dulcinea.

j) Relación espacio-temporal del mundo de la vida eterna alcanzada por don Quijote al morir en estado de Gracia de acuerdo con su religión.

Con esta relación no se hace otra cosa que desarrollar las ideas de Edward C. Riley inspirada en la teoría de las imitaciones sucesivas de Alessandro Piccolomini.⁵⁰ Nosotros con un criterio más contemporáneo segui-

remos la orientación de Albert Einstein sobre la relatividad de la relación espacio-tiempo que explica su autor en los siguientes párrafos:

With the discovery of the relativity of simultaneity, space and time were merged in a single continuum, in a way similar to that in which the three dimensions of space had previously been merged into a single continuum. Physical space was thus extended into a four dimensional space which also included the dimension of time. (51)

.
The belief in an external world independent of the perceiving subject is the basis of all natural sciences. Since, however, sense perception only gives information of this external world or of 'physical reality' indirectly we can only grasp the latter by speculative means. It follows from this that our notions of physical reality can never be final. We must always be ready to change these notions (52)

Si consideramos esta teoría extendida a la realidad del mundo de ficción literaria es más fácil concebir como se integra psicológicamente el lector con el mundo que se le presenta. Robert Cary Nelson lo explica en la siguiente forma:

Literature is examined as a unique event in which the self of the reader is identified with and transformed by an external verbal structure Reading never provides absolute freedom from historical contexts; but it may temporarily free us from the impulse toward assimilation. Disguising the influence of external pressure, literature creates the illusion that its formal boundaries are achieved purely through internal fruition. Reading has power because it offers not an imaginary world entirely susceptible to rational explication, but instead a universe which, however ambiguous, is wholly present to the mind. The reader enjoys for a time the sense that his own life is a form moving toward completion. A vision is the experience of ontological closure. We are reborn to a universe in which we both live and die. (53)

De acuerdo con esta concepción del espacio y del tiempo el mismo proceso de integración que sufre don Quijote con su mundo literario es experimentado por el lector que lee esta novela.

Debiéramos hacer ahora algunas breves observaciones sobre las relacio-

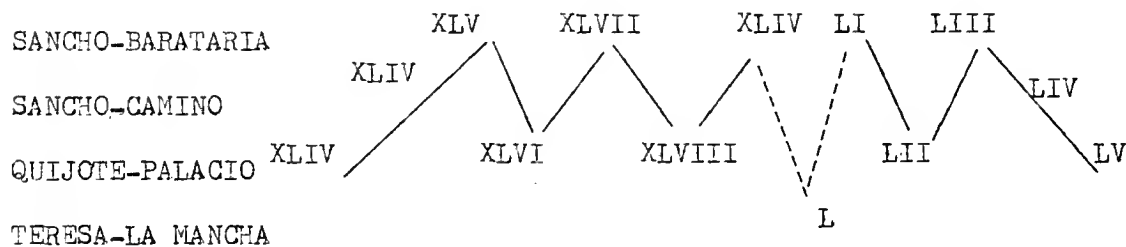
nes espacio-temporales de los diversos mundos de ficción que componen el Quijote.

Ya se ha hecho mención en este capítulo y en el anterior a la intrusión de Cervantes, Cide Hamete Benengeli, el traductor morisco y los demás narradores dentro del mundo de don Quijote. Recordemos que salvo el primero los demás son igualmente personajes de ficción; sin embargo todos crean una atmósfera de " verdadera historia " distinguiéndose del nivel espacio-temporal del Quijote.

Coexistiendo con el anterior está la relación espacio-temporal de la línea argumental central formada por las aventuras de don Quijote, primero solo y luego con Sancho. El tiempo es lineal y el espacio elíptico como habremos de explicar en el capítulo siguiente al volver sobre este tema en nivel argumental. Esta relación divide en tres partes la obra correspondiendo cada una de ellas a las respectivas salidas de don Quijote. La primera salida dura tres días (I, v, p. 64), y lo lleva a la primera venta (I, ii-iii). Median 15 días entre dicha salida y la segunda que según referencias argumentales dura 17 días (I, viii-liv) llevándolo con Sancho Panza a la venta de Juan Palomeque y a la Sierra Morena. Transcurren 10 años en el mundo real de Cervantes entre la publicación de las dos partes del Quijote que deja éste reducido en el mundo de ficción a casi un mes (II, vii, p. 588). Aproximadamente 3 días después comienza la tercera y última salida que dura en total, según referencias argumentales, 116 días (II, vii, p. 588 y II, viii-lxxiv). En ella visitan el Toboso, la casa de don Diego de Miranda, la plaza donde tiene lugar las " Bodas de Camacho," la casa de Basilio, dos ventas, el palacio de los Duques, la cue-

va de Montesinos, Barataria, la casa de don Antonio Moreno en Barcelona y dicha ciudad, sin contar con el lugar de la falsa Arcadia y el monte donde Roque Guinart estaba con su grupo de bandidos.

A los efectos de la relación espacio-temporal es interesante resaltar que los siete días que dura el gobierno de Sancho en Barataria (II, liii, p. 923) se divide el foco narrativo produciéndose un movimiento pendular de espacio y de tiempo entre Sancho en Barataria y don Quijote en el palacio de los duques con una referencia periférica a la casa de Sancho en la Mancha y otra al lugar en el camino donde Sancho se encuentra con su amigo Ricote hasta que se vuelven a unir las líneas narrativas del caballero y su escudero que siguen juntas hasta el final de la obra. Pudiera gráficamente representarse este movimiento pendular en el siguiente gráfico:



Funcionando en un plano independiente, entrelazado e impulsor del plano argumental, está la relación espacio-temporal arquetípica-épica y la bucólica de origen literario que motiva la razón de la locura de don Quijote.

Barbara Dell Meacham dedica su disertación doctoral al estudio de este tema que explica en los siguientes párrafos:

Don Quixote[as an] . . . archetypal hero . . . performs only categorical acts, [he] does not feel the burden of time nor sense its irreversibility; he lives in an eternal present.

Don Quixote acquired his sense of history unwillingly because he saw individuation as a degeneration from the glorious past and corruption of primordial innocence instead of as a positive process of growth, maturity and responsibility. He preferred to remain a primitive man, that is, a man who still lives close to the womb, in an unspoiled world, who has objectified neither his own life nor that of the world.

When Cervantes plays with the conflict between history and fiction or truth and illusion, he is juxtaposing two conflicting time schemes: Don Quixote's and his, or the primordial and the final. The emphasis on history arises from the contrast between the eschatological history-producing consciousness and the primitive consciousness to which history is alien On the one side, time takes a cyclical course, on the other it has a beginning before which there was nothing and an end with which it stops. (54)

La relación espacio-temporal de los personajes subargumentales de cuentos que se entrelazan con la acción principal como los de Marcela y Grisóstomo, Dorotea, don Fernando, Anselmo y Luscinda, Clara y don Luis, el Oidor y el Capitán cautivo, cada uno de los galeotes, Leandra y Vicente de la Rosa, Quiteria, Basilio y Camacho, doña Rodríguez y su hija, Roque Guinart, Claudia Jerónima y Vicente, Ricote, Ana Félix y Caspar Gregorio y otros de menor importancia, establecen un mundo espacio-temporal a nivel de ficción dentro de ficción. En esta misma situación se encuentran las representaciones y farsas con las que quieren confundir, aún más, la mente distorsionada de don Quijote. La comedia de su consagración como caballero andante, la de la princesa Micomicona, todas las que le hacen los Duques y la de la cabeza encantada de don Antonio Moreno crean otro nivel espacio-temporal de teatro dentro de ficción.

Los cuentos interpolados crean otro plano espacio-temporal de naturaleza propia. El cuento de Lope Ruiz y de la pastora Torralba, el del

Caballero del Sol, el del " Curioso impertinente," y el del Caballero del Lago forma una cuatrilogía de naturaleza especial. El primero y el tercero están comprendidos dentro de una relación espacio-temporal definida, en tanto que el segundo y el cuarto son atemporales y localizados en un espacio mítico. La verosimilitud de ficción del primer y el tercer cuento está calculadamente negada a los otros dos creando diversos niveles espacio-temporales dentro de la obra.

La intromisión argumental de don Juan y don Jerónimo, lectores del Quijote apócrifo (II, lix), y la de don Alvaro Tarfe, personaje de dicho libro (II, lxxii), crean otro nivel espacio-temporal de ficción dentro de ficción. Es una manifestación distinta de la técnica de los personajes recurrentes que usa Cervantes con frecuencia en el Quijote proyectada fuera de su propio mundo de ficción. Este punto es de gran interés al tópico que se trata de estudiar por abrir la narración hacia afuera de sus propios límites.

Relacionada con la anterior, pero de naturaleza distinta, es la relación de los lectores de la Primera parte del Quijote respecto de la segunda. El bachiller Sansón Carrasco (II, ii-iv), los Duques (II, xxx), los pastores de la fingida Arcadia (II, lviii), don Antonio Moreno (II, lxi), el castellano que increpa a don Quijote en una calle de Barcelona (II, lxii), y hasta cierto punto Roque Guinart (II, lx) han leído el Quijote de 1605 o tienen conocimiento de él. Este plano, conforme señala Moreno Báez, " . . . corta y se superpone a los [restantes] hasta el punto de determinar el desarrollo del argumento, ya que los Duques [y don Antonio Moreno] reciben y agasajan a don Quijote precisamente por haber leído la parte que ya estaba impresa." 55

Por último, la relación espacio-temporal de Dulcinea como el ideal imposible se completa en la vida eterna que espera ganar don Quijote al morir en estado de Gracia al final de la novela. Este nivel espacio-temporal lo desarrolla la doctora Meacham en los siguientes párrafos:

It is the quest for the self or the story of individuation. At the threshold of old age he felt the menace of death. When threatened with the total desintegration of consciousness, he responded with an effort toward total integration.

.
To die is to cease to be, or to cease to be real. To counteract this possibility Don Quixote seeks contact and union with the highest realities of all, the essences behind phenomenal reality, - that is the archetypes. Since they are outside of time, by identifying with them he would be impervious to time's menace, because they are eternal, he would be immortal. He could evade his individual, existential identity, with its tragic sense of transience and death. (56)

Sin perjuicio de volver sobre este tópico en el siguiente capítulo, creemos haber probado, mediante la exposición de todos los niveles espacio-temporales en los que se desarrolla el Quijote, que éstos se proyectan hacia fuera de toda forma cerrada y forman una estructura que se sale de sus propios límites. Con ello se cumple el requisito de la composición abierta barroca que establece el cuarto esencial mínimo del segundo principio de Wölfflin que se estudia en este inciso.

VI.- Estructura: Interrelación Dinámica y Recesión Simultánea de Elementos en el " Quijote."

Estudiado el dinamismo estructural del Quijote en el inciso tercero del capítulo anterior y dejado el estudio de la unidad de esta obra para ser tratado en el capítulo sexto, corresponde a este inciso hacer referencia a la recesión simultánea de los elementos compositivos de la novela.

La recesión en las artes plásticas es la forma de terminar cada ele-

mento o la composición total encerrándolos dentro de sí mismos o diluyéndolos dentro del fondo que idealmente se integra con la realidad sensorial del observador. José Camón Aznar hablando de Velázquez explica la recesión de sus cuadros como " . . . una vía que justifica su visión del cuadro desde su superficie a su alvéolo más profundo."⁵⁷

Trasladando este concepto a la literatura y en concreto a la novela se puede afirmar que la recesión corresponde al desenlace de la obra. Es en ella que todos los elementos que forman el mundo de ficción, dentro del cual ha estado experimentando una vivencia el lector, encuentran solución y término, reincorporándose el lector a su realidad física. Robert Cary Nelson explica este proceso en el siguiente párrafo:

Like the landscape of dreams, the verbal events of literature are dispersed in the body of the reader. He becomes an actor who stages a universe in the theatre of his body. The particular, finite language of a work can be endlessly elaborated, but a vision frees us from the need or desire to say the words. Language becomes revelation by resonating toward inclusive silence. Only our temporary response in this expansive silence satisfies the impulse toward closure. It is finally the silence of the human body celebrating a plenitud of words. (58)

En el teatro y el cine, donde las artes plásticas y la literatura se unen, se puede ver con mayor claridad el proceso psicológico recesivo del observador. Este, integrado emocionalmente dentro de la dramatización, llega a un momento crucial, al turning point, a partir del cual todos los conflictos se van resolviendo, reincorporándose con su propia realidad al terminar la obra y encenderse las luces del teatro o apagar el televisor.

Don Quijote que, como ya se ha explicado, no es sólo protagonista sino observador de su propia obra, se coloca en idéntica posición que el lector y sufre del mismo proceso de irse poco a poco reincorporando a su realidad

de ficción al desprenderse del mundo literario en que pretendía vivir.

Ida P. Rolf parece haber estado pensando en él cuando afirma:

From time to time thinkers ranging from ancient philosophers to modern psychotherapists have expressed their conviction that man projects into his creations only that which is within himself. The key words of this premise are "within himself." Men, facing words like these, are apt to see them as metaphors, pointing to some tenuous, spiritual, wraith-like self. To only a few has it occurred that such words pertain to a tangible flesh and a material blood; and to these few has come the recognition that man has quite literally projected into a physical world that he himself has created externally, the mechanical world in which he lives unconsciously; that from this universe which exists within his own skin he has derived the prototype for the levers, the wheels, the communicating mechanisms which now constitute his material world. (59)

Este proceso de reintegración con la realidad que experimenta don Quijote, se produce suave y escalonadamente sin que el lector perciba una ruptura o separación de planos narrativos sino como un desenlace homogéneo y conjunto. Se ha señalado por la doctora Meacham al igual que por otros críticos que, si bien don Quijote no se reincorpora dentro de su realidad física de ficción hasta poco antes de su muerte, este proceso comienza a partir de su descenso a la "Cueva de Montesinos."⁶⁰ Richard Predmore señala que este movimiento comienza con la llegada al Toboso aunque encuentra indicios de haberse ya iniciado desde su penitencia en la Sierra Morena.⁶¹ Por nuestra parte creemos que este proceso de reintegrarse con su realidad comienza en don Quijote desde el mismo principio de la novela.

El choque entre la realidad de ficción de don Quijote y su mundo idealizado le hace recurrir constantemente a encantadores a los que el culpa de alterar este último para no dejárselo vivir a plenitud. Estos encantadores se presentan desde que el cura y el barbero ordenan empa-

redar la puerta de su biblioteca (I, vii, p. 77); son ellos los responsables de que no derrotara a los gigantes transformados en molinos en la llanura de Montiel (I, viii, p. 82); son ellos los que transformaron los castillos en ventas y a la hermosa princesa en la zafia Maritornes (I, xvii, p. 153); y en lo adelante van a ser responsables de impedirle alcanzar el ideal imposible que fijó como meta de su existencia. Son ellos, por último, los que encantan a Dulcinea en su viaje al Toboso (II, x, p. 608), y más tarde la hacen cautiva en la cueva de Montesinos (II, xxiii). La doctora Meacham explica simbólicamente la tesis que mantenemos cuando dice:

Dulcinea as captive is perhaps the most important single image in the book. The captive is one of many different forms that can symbolize man's highest spiritual aspiration. Releasing her is the key to the attainment of spiritual fulfillment It is the hero's own soul which must be freed from the grip of other psychic forces within him, symbolized most frequently by the dragon, but in Don Quixote's case by giants and evil enchanters. (62)

No sólo son los encantadores sino que es la propia realidad la que ha ido pegando duro a don Quijote para integrarlo con su mundo sensorial de ficción. Primero fueron los arrieros de la primera venta (I, iii, p. 51); después Rocinante que con su caída le impidió castigar a los descreídos comerciantes toledanos (I, iv, p. 60); luego fueron los yangüenses que no le dejaron defender a Rocinante cuando pretendía seducir a unas yeguas (I, xv, p. 140); luego fueron los galeotes con su falta de agradecimiento los que así le pagaron por haberlos liberado (I, xii, p. 212); más tarde el niño Andrés al relatar el resultado trágico de su defensa (I, xxxi, p. 318); luego Sansón Carrasco al disfrazarse de Caballero de los Espejos (II, xii, xiv); luego los Duques y sus alegres sirvientes (II, xxx-lvii)

y en todo momento - antes de su quijotización - su propio escudero Sancho Panza, que lo llaman constantemente a la realidad y lo preparan para el desencanto final. Este, a nuestro parecer como veremos en el capítulo siguiente, ocurre en medio del río Ebro cuando don Quijote trata de vivir dentro de su mundo legendario y choca contra la realidad declarándose vencido, teniendo que confesar " Yo no puedo más." (II, xxix). En lo adelante su disociación con la realidad va a ser producto del engaño de sus frívolos antagonistas para reírse de su locura. No hay distorsión consciente de la realidad por su parte. Ya está en un proceso lento pero ininterrumpido de integración con su realidad física de ficción que se consuma casi al momento de su muerte al reconocer que hay otra realidad más alta, la que le ofrece el consuelo de su fe cristiana (II, lxxiv, pp. 1063-1064).

Ya sea el desenlace del Quijote en la forma en que lo concebimos, ya se inicie éste en el Toboso, en la cueva de Montesinos o incluso en el retablo del maese Pedro como proponen otros, lo cierto es que la recesión de la obra es sumamente lenta permitiendo que el lector se vaya adaptando a ella sin interrupciones o saltos e impartiendo homogeneidad a todo el conjunto de aventuras que preceden o siguen al momento en que ésta comienza a manifestarse.

Como probaremos en los capítulos siguientes, hay unidad en el Quijote; toda la obra está centrada en el tema de Dulcinea o del ideal imposible y su eje estructural está en la aventura del " Bote encantado. " Al demostrar todo esto dejaremos al mismo tiempo probado que al recesar el tema central se extinguen homogéneamente con él todos los demás temas

y elementos compositivos de la estructura de la novela con lo que quedará probado este punto del principio de Wölfflin que ahora se ha estudiado.

VII.- Tono: " Admiratio " en el " Quijote."

Se comentó en el inciso cuarto del capítulo anterior que la sorpresa y admiración del lector era un efecto barroco buscado por Cervantes. En dicho inciso se hizo referencia a este capítulo para el desarrollo del tema por corresponder más propiamente al último de los esenciales mínimos del segundo principio de Wölfflin que aquí se estudia.

Este tema se va convirtiendo en lugar común de la crítica literaria del Quijote por lo que se tratará de limitar el mismo a lo que sea indispensable para el desarrollo de este principio wölffliniano.

Edward C. Riley trata de definir el término, que él reconoce como un principio fundamental del Barroco, diciendo:

It is not easy to fix the variegated meaning of the word. Dryden, like Sidney, could say 'admiration,' but the modern English sense of this is misleadingly narrow. It could also mean 'pleasurable surprise,' 'astonishment,' 'wonder,' and 'awe.' Fundamentally it seems to have been a sort of excitement stimulated by whatever was exceptional, whether because of its novelty, its excellence, or other extreme characteristics. Its causes ranged from the crudely sensational to the noble, the beautiful, and the sublime. They may be divided broadly into two types, the surprising and the excellent. (63)

Agrega Riley que " . . . admiratio is evidently a powerful sensation for Cervantes, something just less intense than espanto, or verging on fright."⁶⁴ Otro aspecto sobre el que hace hincapié Riley es la relación que tiene el tema con el del humor y como evade muchas veces Cervantes el tema de la verosimilitud mediante la ironía y la risa cuando la admi-

ratio llega a extremos increíbles.⁶⁵ El propio Cervantes, consciente de este efecto, instruye a sus lectores en la forma en que ha de leerse el Quijote cuando al partir Sancho Panza para su ínsula hace el siguiente comentario editorial:

Deja, anable lector, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos desplegarás los labios con risa de jimia, porque los sucesos de don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa. (II, xlv, p. 850)

Los recursos estructurales y estilísticos de que se vale Cervantes para provocar ese tono afectivo de admiratio en el lector del Quijote han sido detalladamente estudiados tanto por Riley (Ri62), como por Hatzfeld (Ha66), por Rosenblat (Ro71) al igual que por Moreno Báez (Mo68) entre otros. La extensión y profundidad de dichos estudios así como la abundante ejemplificación de los mismos nos inclina a remitirnos a ellos para la comprobación de este punto. Sólo quisiéramos insistir de nuevo en el tono afectivo que se crea en el lector al sentirse incorporado dentro del mundo del Quijote. Ya hicimos referencia a ello al estudiar la distancia estética y el punto de vista narrativo en otros incisos de este capítulo; concluyamos con las siguientes observaciones de Michael Bell a este respecto:

The opening chapters of Part Two make it clear that Quixote has passed from the fictional frame of Part One into the comparatively 'real' world of its readers now he shares the same fictional frame as the readers of Part One. The case could be put more forcibly for these readers, Sanson Carrasco and the Duke and Duchess, actually take the initiative in determining the course of the action of Part Two. Goethe has remarked that Part Two is less satisfying because the knight's adventures

and misfortunes are no longer the result of his own initiatives but are inflicted upon him by the malice, or thoughtless high spirits, of other characters. (66)

Al colocarse el lector al lado de don Quijote como un lector más de su propia obra se crea una integración de profundidad y tercera dimensión que, según Wölfflin, es una de las técnicas más efectivas barrocas para crear en el lector admiración y sorpresa. Hoy, en que el tiempo como cuarta dimensión de la realidad ha entrado dentro de la estética, diríamos ampliando a Wölfflin, que el lector del Quijote al integrarse como vivencia dentro de su mundo de ficción, participa en la relación espacio-temporal cuatridimensional de la obra en la que se ve cogido por sorpresa.

VIII.- Observaciones sobre la Aplicación del Segundo Principio de Wölfflin al " Quijote."

Basado en la comparación directa del texto del Quijote con los seis esenciales mínimos en que se dejó reducido el segundo principio de Wölfflin se estima haber probado:

a) Que la estructura profunda del Quijote carece de balance y armonía presentándose como un choque de elementos en conflicto, que lejos de repelerse se fusionan e interrelacionan en una unidad compositiva. Se dejó para estudiar en el siguiente capítulo el eje estructural de la obra y su inclinación diagonal. Quedó igualmente probada la gran irradiación temática que este tipo de composición proyecta fuera de sus marcos estructurales propios.

b) Qué el punto de vista narrativo del Quijote es múltiple perspectivista selectivo y en algunos casos omnisciente, presentándole al lector la realidad desde muchos ángulos y niveles al propio tiempo. Esta

técnica se extiende hasta el punto de disociar al lector de los narradores y colocarlo en nivel de observador crítico a menor distancia que Cervantes de su propia obra. Dicha situación imparte profundidad y sentido multidimensional a la obra.

c) La distancia estética, tanto de los narradores como del lector, es variable pero siempre periférica y lejana dada la gran cantidad de intermediarios que existen entre la narración y ellos. Esta distancia permite al lector perder todo sentido de límites o planos dentro de la obra que se le presenta como un conjunto con elementos individuales de borrosos contornos.

d) La relación espacio-temporal es abierta pese a las estructuras elípticas de las tres salidas de don Quijote. Esto permite al lector sentir que la narración se proyecta espacial y temporalmente fuera de la composición misma en busca del tema del ideal imposible que se coloca fuera de la vida, en el mundo de Dulcinea, en la vida eterna, es decir, en el infinito.

e) La estructura cuya unidad se estudiará en el capítulo sexto presenta recesión homogénea y conjunta. Pospuesto el análisis del tema central para el capítulo siguiente, se dejó anticipado que todos los demás elementos compositivos recesionarán conforme a éste sin visión de planos o interrupciones.

f) Se dejó establecido como punto no controvertido por la crítica el tono afectivo de admiratio que provoca en el lector la técnica de sorpresa y suspenso que Cervantes imprime al Quijote. Igualmente quedó probado que al integrarse vivencialmente el lector dentro de la obra,

sintiendo a don Quijote como otro lector crítico de su obra, se siente sorprendido al verse comprendido dentro de la atmósfera multidimensional narrativa de la novela.

Esto probado, o pospuesta su prueba para los dos capítulos siguientes, permite afirmar que el Quijote participa por completo de las características de profundidad y recesión homogénea compositiva señaladas por el segundo principio de Wölfflin como definidoras del arte barroco. Al probarlo quedan igualmente reafirmadas las conclusiones que se hicieron en el capítulo precedente al aplicar el primer principio de Wölfflin. Se ratifica con ello la filiación barroca del Quijote y la procedencia del estudio que se esta haciendo en esta disertación.

NOTAS

- ¹ Principles of Art History, p. 103. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición.
- ² "The Idealism of Sancho Panza," Hispania, XLI (1958), 73.
- ³ "El equívoco del Quijote," Hispanic Review, XXVII (1959), 202.
- ⁴ Sentido y forma del " Quijote," pp. 93-99.
- ⁵ " Don Quijote " en la teoría de los estilos, p. 7.
- ⁶ Reflexiones, pp. 93-99.
- ⁷ Río, " El equívoco," 202.
- ⁸ La lengua del " Quijote," pp. 112-113.
- ⁹ Río, " El equívoco," 216.
- ¹⁰ " Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quixote, Part One," Comparative Literature, X (1958), 126.
- ¹¹ " Algunos aspectos del ritmo y del movimiento narrativo del Quijote," Revista de Filología Española, XLVII (1964), 303.
- ¹² " Why is Don Quixote Baroque?," 158-176.
- ¹³ Ibid, 159-160.
- ¹⁴ " Structural Symmetry," 126.
- ¹⁵ Watzfeld, " Why is Don Quixote Baroque?," 160.
- ¹⁶ Ibid, 165.
- ¹⁷ Chasca, 303-304.
- ¹⁸ Cervantes, El Quijote, I, 1, 500. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición.

- 19 " Perspectivismo," 145-146.
- 20 " The Self-Conscious Narrator," 163-165.
- 21 " Melisendra's Mishap," 330-335.
- 22 Leo Spitzer, " Linguistic Perspectivism in Don Quixote," in Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics (N. Y.: Russell and Russell Inc., 1962), pp. 59-60; C. A. Soons, " Cide Hamete Benengeli: His Significance for Don Quixote," Modern Language Review, LIV (1959), 351-357; Américo Castro, " El cómo y el por qué de Cide Hamete Benengeli," en Hacia Cervantes, op. cit., pp. 409-419; Ruth Ann Snodgrass El Saffar, " The Function of the Fictional Narrator in Don Quixote," Modern Language Notes, LXXXIII (1973), 164-177; entre otros.
- 23 Reflexiones, pp. 77-78.
- 24 " El cómo y el por qué de Cide Hamete, " 271-272.
- 25 Cervantes' Theory of the Novel (London: Clarendon Press, 1962), p. 31.
- 26 "Don Quixote:" Hero or Fool ? A Study in Narrative Technique (Gainesville, Fla.: University of Florida Press, 1969), pp. 55-57.
- 27 Ibid, p. 55
- 28 "Don Quijote " como obra de arte del lenguaje, p. 187.
- 29 Distance and Control in " Don Quijote:" A Study of Narrative Technique, Doctoral Dissertation (The John Hopkins University, 1966), p. ii.
- 30 " Los planos del Quijote," La Torre, 15 (1967), 36.
- 31 " Cervantes y el Quijote a nueva luz," en Cervantes y los casticismos españoles, op. cit., p. 6.
- 32 Reflexiones, cap. VII.
- 33 " Don Quixote: Hero or Fool ?," pp. 11-28.
- 34 Distance and Control, p. 10

- 35 " Don Quixote:" Hero or Fool ?, p. 31.
- 36 Ibid, p. 28.
- 37 Ibid, p. 27.
- 38 Ibid, p. 25.
- 39 Reflexiones, p. 71.
- 40 Algunos aspectos de la caracterización múltiple en " Don Quijote,"
Disertación Doctoral (Florida State University, 1967), p. 6.
- 41 Victor R. B. Oelschläger, " Quixotessence, " Quaderni Ibero-Americani, IV (1961), 144.
- 42 p. 11.
- 43 Américo Castro, " Cervantes y Pirandello," en Santa Teresa y otros ensayos (Madrid: Ed. Historia Nueva, 1929), pp. 219-231.
- 44 Michael Bell, " The Structure of Don Quixote," Essays in Criticism, XVIII (1968), 248.
- 45 " Los planos del Quijote," 56.
- 46 " Don Quixote:" Hero or Fool ?, p. 50
- 47 Los tres mundos del Quijote, pp. 12-15.
- 48 El mundo del " Quijote " (Madrid: Insula, 1958), pp. 14-15.
- 49 Ibid, p. 77.
- 50 Annotazioni del libro della Poética d'Aristotele (Venezia, 1575), pp. 37 y 39, citado por Riley, p. 47 nota 1.
- 51 " Space. Ether and the Field of Physics," in Ideas and Opinions (N. Y.: Crown Publishers Inc., 1954) pp. 282-283.
- 52 " Maxwell's Influence on the Evolution of the Idea of Physical Reality," in Einstein, Ideas and Opinions, p. 2.

53 The Incarnate Word: Studies in Verbal Space, Doctoral Dissertation (University of Rochester, 1970), pp. v and 4.

54 Time in " Don Quixote," Doctoral Dissertation (University of Wisconsin, 1966), pp. 147, 159, 138 and 129.

55 " Arquitectura del Quijote," Revista de Filología Española, XXXII (1948), 283,

56 Time, p. 221.

57 " Desde el primer plano al infinito, " Revista de Ideas Estéticas, XVII (1958), 193.

58 The Incarnate Word, pp. 4-5.

59 Structural Integration (N, Y.: published by the author, 1962), p. 3.

60 Time, p. 153.

61 El mundo del " Quijote," pp. 148-165.

62 Time, p. 39.

63 Cervantes' Theory, p. 89.

64 Ibid, p. 92.

65 Ibid, p.182.

66 " The Structure of Don Quixote," 248.

CAPÍTULO V

EL TERCER PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL QUIJOTE: COMPOSICIÓN TECTÓNICA O CERRADA VS. ATECTÓNICA O ABIERTA

I- Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos.

Siguiendo la orientación estructuralista de esta disertación el tercer principio de Wölfflin puede reducirse a los siguientes esenciales mínimos. Las omisiones que se observan en su desarrollo obedecen a la necesidad de evitar repeticiones en la exposición de los precedentes y restantes principios.

1.- Tema: central y único como idealización renacentista de la naturaleza vs. multiplicidad temática que oculta el tema central como expresión de la realidad vívida propia del Barroco.¹

2.- Estructura: marco con estabilización de elementos balanceados sobre un eje central y único buscando la armonía estética renacentista, vs. composición asimétrica abierta montada sobre un eje diagonal con desbalance de elementos propia del Barroco (Wölfflin, p. 126).

3.- Espacio: microcosmos cerrado y equilibrado dentro del macrocosmos armónico universal renacentista, vs. espacio ilimitado con elementos en aparente desorden compositivo propio del Barroco (Wölfflin, pp. 131 y 135).

4.- Punto de vista: único renacentista, vs. perspectivista barroco (Wölfflin, p. 125).

5.- Distancia estética: observador inmediato y objetivo renacentista,

vs. mediato pero envuelto dentro de la composición barroca (Wölfflin, p. 126).

II- Dulcinea o el Ideal Imposible, Tema Central del " Quijote."

La multiplicidad temática del Quijote quedó sentada en el capítulo tercero de esta disertación. La fusión de temas contrastantes se dejó enunciada en el capítulo precedente. Queda por abordar ahora el estudio del tema más debatido por la crítica cervantina: la unidad estructural de esta obra.

La unidad del Quijote es un tema binembre por naturaleza. El mismo implica fijar el tema central de la obra y la unidad que éste impone tanto a la estructura profunda como a la argumental de la novela. El estudio del tema central del Quijote será objeto del presente inciso. Se posterga para el capítulo siguiente el análisis de la unidad que el mismo imprime a toda la estructura de la obra.

Trescientos setenta años de crítica cervantina no han podido aún fijar un criterio definitivo sobre el tema central del Quijote. César Real de la Riva² y con mayor extensión Arthur Efron,³ entre otros, se han encargado de hacer un resumen histórico de la evolución de la interpretación que la crítica ha dado a esta obra durante tan largo período de tiempo y las polémicas que este tópico ha motivado y sigue motivando. Lo interesante de una visión panorámica de estas polémicas, tal como dichos críticos las presentan, es que después de tantos estudios la misma se encuentra en su propio punto de partida. ¿ Es el Quijote una sátira contra los libros de caballería y el idealismo descabellado de Alonso Quijano tal como se le interpretaba hasta casi entrado el siglo XIX ?; o, por el

contrario, ¿ es esta obra la exaltación suprema del ideal que mueve a actuar a todo hombre que se rebela contra el status quo y contra todo lo que le coarta la libérrima autonomía de sus sueños más imposibles, tal como la veían los románticos del siglo XIX ? En otras palabras, traduciendo el título de una de las obras del Dr. John J. Allen, director de esta disertación, ¿ es don Quijote un héroe o un tonto ? Sumariza estas direcciones el Dr. Allen en el párrafo que a continuación se copia:

Those who say that Cervantes does not attack Don Quixote's faith are right, for this is the lesson of the " Story of the One Who Was Too Curious for His Own Good." Those who say that he is a hero are right, for he dies " victor over himself " by renouncing his egocentric blindness. Those who say that Cervantes does not attack chivalric idealism are right, for Don Quixote is victor over himself before he renounces chivalry. On the other hand, those who say that Don Quixote is the butt of Cervantes' satire are right, for his egotism is ludicrous, and we have seen how Cervantes' systematic emphasis on the knight's pride permits one to laugh at his expense. Those who say that Don Quixote's mission was a failure are right, but not because it was crushed by an unworthy world - since the defeats were presented as deserved - nor because the mission was foolish. (4)

No es objeto de esta disertación tomar partido o echar más leña para avivar el fuego de la polémica temática del Quijote. A fin de eludirla y al propio tiempo señalar el tema que, a nuestro juicio, unifica al Quijote, se pretende hacer uso de un símbolo plurivalente como tema central de esta novela; es éste el símbolo de Dulcinea o el ideal imposible.

Todo estudio temático del Quijote, afirma con razón Erich Auerbach, tiene que partir del concepto multifacético de la realidad que Cervantes presenta en esta obra.⁵ La tensión entre la historia, la realidad sensorial, y la poética, sublimación impresionista de esta realidad al ideal, es la fuerza dinámica que aglutina al Quijote tanto temática como argumentalmente.

A esta tensión idealizadora, sin atenerse a la motivación psicológica del personaje ni al resultado fecundo o frustrado de su acción, se ha dado el título de este inciso y queda representada por el símbolo proteico de Dulcinea o el ideal imposible.

Del contraste entre Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales, hombruna saladora de puercos de voz estentórea con mucho de cortesana, y Dulcinea, la Princesa del Toboso y Reina de la Hermosura, surge, por un proceso de simbiosis en la mente de don Quijote, el símbolo del ideal imposible. Dulcinea, de cuyos ojos, según afirma don Quijote, manaba ámbar y agalia; la que él imaginó ensartando perlas y bordando con canutillo de oro sentada en el estrado de su castillo emanando un olor sabeo y " un no se que de bueno " que su amador no acierta a darle nombre; la que, por último, pintó en su fértil imaginación dándole a Sancho Panza una rica joya en agradecimiento por la carta que éste le llevaba de su penitente amante platónico. Esa Dulcinea, es la misma rústica campesina que imaginó igualmente Sancho ahéchando dos fanegas de trigo en un corral, sudada y algo correosa, con un olorcillo algo hombruno y ofreciéndole en vez de joyas un pedazo de pan con queso.⁶ Dos idealizaciones en niveles opuestos de realidad que en el fondo se tocan. La serranilla del Marqués de Santillana frente a la serrana del Arcipreste de Hita. Ambas son representaciones impresionistas de una realidad común.

De ese contraste y simbiosis entre Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso nace, a nuestro juicio, la tensión dinámica entre la realidad y la historia, entre la verdad sensorial y la verdad poética, entre el mundo de los sentidos y el mundo de la imaginación, que constituye el tema central que unifica al Quijote. Cervantes parece así reconocerlo cuando

pone en boca de Sansón Carrasco la diferencia entre el poeta y el historiador y dice: " . . . el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna"(II, iii, p. 560).

Esta tesis es, con pequeñas modificaciones, la sustentada por Américo Castro cuando encuentra que la esencia estructural del Quijote nace, según afirma,

. . . del proceso de vivir . . . concebido por Cervantes como un diálogo entre un ' logos ' vivificante, formativo, y una pasividad dispuesta a recibirlo . . . [Este proceso] emana de la fascinante conjugación de las ilusiones, de las creencias y de las esperanzas con la conciencia del propio vivir y con el hecho de objetivar esa interacción exterior-interior en actos humanos . . . [en una] introspección y extrospección simultánea . . . [donde] la ilusión de un ensueño, la adhesión a una creencia, lo anhelable en cualquier forma - se ingieren en la existencia del que sueña, crea o anhela, - y se tornará así en contenido real y efectivo de la vida, lo que antes era una trascendencia desarticulada del proceso de vivir. (7)

Francisco Maldonado de Guevara sitúa la precedente enunciación temática de Américo Castro dentro de la Fenomenología. A ese efecto identifica a Dulcinea con el " Ser," inalterable y eterno, y a don Quijote con el " Estar " que consiste en la voluntad de hacerse, de mutación, de acción. Desarrollando esta tesis en el símbolo de Dulcinea dice:

Dulcinea es para don Quijote la " hembra eterna," y el mismo don Quijote, sin dejar de ser el puer aeternus, es también el varón eterno que pide a Dulcinea. Amor sumo y belleza suma libran aquí una coherencia mítica y social en función de una locura trascendental que pugna por la perfección del ser, desidioso . . . de " hacerse " de la vida, que se le escapa por entre los pies en punta sobre la realidad. (8)

De esa tensión entre la realidad y la ilusión, entre lo que Américo Castro define como " . . . la interdependencia, la inter-realidad del más allá humano y del proceso de incorporarse a la vida de uno,"⁹ nace, para dicho crítico, la fuerza aglutinante de la estructura del Quijote.

En esta disertación se da más amplitud e irradiación temática que la antes expuesta de Castro y Maldonado al símbolo de Dulcinea. Es por ello que caben dentro de este símbolo opiniones tanto de la llamada " escuela dura" como las de la " escuela suave." Por su contemporaneidad se escogen como ejemplos de ambas corrientes las conclusiones de John J. Allen y de Victor R. B. Oelschläger.

El profesor Oelschläger, ejemplo de la " escuela suave," determina que la esencia del Quijote está en el idealismo militante que dramatiza la historia de la cultura, la dignidad y los perpetuos esfuerzos que el hombre ha hecho para lograrla, concluyendo:

Cervantes activated the Quixotic qualities of personality and effort into a quest for Dulcinea. What better symbol than Dulcinea could Cervantes possibly have used - Quixote's paragon of feminine beauty and virtue- to poetize the Holy Grail, Immortality, the Summum Bonum, the Ultimate Ideal . . . toward which superior mankind ceaselessly strives, but never quite attains ? (10)

Siguiendo la anteriormente expuesta dirección de Oelschläger, William Blake García elabora aún más el tema de Dulcinea, y dice:

Dulcinea . . . simboliza el ideal, por cuya razón nunca se presenta físicamente en la novela . . . Dulcinea no puede asumir forma corpórea porque el ideal no ha sido alcanzado nunca por la humanidad. Dulcinea no tiene existencia material, es pura esencia . . . Don Quijote, así lo intuye, y por eso hace grandes esfuerzos por superarse y alcanzar un nivel más elevado; los demás, con excepción de Sancho, no lo ven así, o no quieren pagar el alto precio exigido [para verlo] . (11)

El profesor Allen, a pesar de ser objetivo en su interpretación del Quijote, parece, a nuestro juicio, inclinarse hacia la " escuela dura " al encontrar bases para juzgar con justicia poética la egolatría de don Quijote como causa de sus fracasos y subsiguiente autosuperación espiritual. Explica su tesis en el siguiente párrafo.

What is the object of Cervantes' satire ? Within the novel, it is Don Quixote's undisciplined egocentricity, and Part II is the story of his recovery The arrogant " I know who I am " [I, v, p. 63] of Don Quixote's first sally is as empty as Segismundo's " I know who I am " in Calderon's Life is a Dream. Both men speak these words at the moment of greatest self-deception, and both are brought by a process of desengaño - Baroque disillusionment - to the same realization [their triumph over themselves] . (12)

Ambas interpretaciones, a pesar de ser divergentes, estimamos que caben dentro del tema de Dulcinea en la forma en que se ha enunciado en este inciso. Don Quijote pierde la razón al no poder coordinar la realidad de su mundo manchego del siglo XVI con el ideal de una épica caballe-resca que nunca existió.¹³ La tensión entre la historia y la poesía es el motivo que lo impulsa a armarse caballero y lanzarse al mundo imitando a sus héroes de ficción (I, i, p. 38). Es cierto, como afirma Allen, que el primer impulso que lo llevó a la caballería andante fue ". . . para el aumento de su honra " (I, i, p. 38), y que su orgullo y egocentrismo hipertrófico fueron con mucho las causas de sus desventuras. También es cierto, estimamos, que la amplitud que le hemos dado al tema de Dulcinea o del ideal imposible no juzga los valores éticos del mismo sino sólo su motivación realizadora. En esto coincidimos con Emilio Goggio cuando dice:

. . . it is safe to conclude that Dulcinea plays a dual role. In one instance, she is Aldonza Lorenzo, a woman of flesh and blood, belonging to the lower classes. She is unattractive, uninspiring, totally wanting in intellectual accomplishments, and like the insane knight Don Quixote, she is but an instrument of parody and satire. In the second instance, Dulcinea is a creature of the author's own imagination, the symbol of beauty, goodness and grace The power she exerts on Don Quixote's mind and soul is supernatural. She transfers herself wholly in him and becomes his inspiration, the prime mover of all his actions, the breath of life without which he could not exist. (14)

Al crear don Quijote un mundo ideal de ficción y tratar de conquistarlo está actuando impulsado por su propia creación, por Dulcinea, el ideal imposible. Si al final de su deambular caballeresco va dejando poco a poco este mundo irreal hasta el punto de adjurar del mismo en su lecho de muerte no por ello queda desvirtuado el tema de Dulcinea. Por el contrario se confirma: es un ideal imposible. Edward Sarmiento comparte esta interpretación cuando dice:

Cervantes has shown us a hero who aspires to the impossible, whose aspiration is yet noble (though it has ridiculous aspects and results) and who at last accepts reality, regrets his foolishness, yet has seen the genuine way of expresing his inner idealism. (15)

Esta tensión dinámica entre el ideal y la realidad representada por la antítesis entre Dulcinea y Aldonza Lorenzo, es un símbolo esencialmente barroco. Francisco Sánchez Escribano así lo acepta y explica en los siguientes párrafos:

. . . la preocupación vital del siglo XVII es eternizar lo temporal . . . infundir e inspirar un significado perdurable a todo lo mundanal [lo que] establece un juego poético, creador de otras realidades más asequiblemente imperecederas entre el artista y su mundo circundante que continuamente se le está desustanciando.

.
Dulcinea es la aventura humana en trance de corromperse . . . es la supre-

ma intuición de lo bello que tiene el barroco . . . y al ser ello así, la diosa de la hermosura es representada, en su expresión genuinamente barroca . . . como un estado de lo bello próximo a la descomposición. (16)

Esta cita proyecta el símbolo de Dulcinea a la interpretación existencial del Quijote que quiere hacerle el lector contemporáneo al imponerle sus propios valores personales. Esta dirección ve en don Quijote al héroe que si bien regresa " . . . vencido de brazos ajenos, viene vencedor de si mismo " (II, lxxii, p. 1056). Es ésta la dirección del profesor Allen en su aludido estudio; es también la de un interesante estudio de Barbara Dell Meacham basado en la teoría de la inconsciencia colectiva y de los arquetipos psicológicos de Carl Gustav Jung. Según este último estudio, Dulcinea es en la realidad síquica de don Quijote un símbolo negativo del ideal de un hombre que quiere eternizarse incorporándose a un tiempo arquetípico para al final encontrarse consigo mismo al identificar su ideal imposible con la esperanza de su fe religiosa.¹⁷

Antes de terminar este inciso es necesario aclarar que el tema de Dulcinea ha sido utilizado por algunos críticos con proyecciones esotéricas que no se aceptan en nuestra postulación.¹⁸ Tampoco es posible admitir la tesis de que la sátira de Cervantes llega hasta el punto de hacer luchar a don Quijote por ideales que no eran otros que los de su propia realidad histórica. Esta es la interpretación de Arthur Efron que por ser diametralmente opuesta a la que se defiende en esta disertación merece algunos comentarios. Explica el profesor Efron su tesis en los siguientes párrafos:

. . . the opposition between the Knight and the surrounding milieu is . . . false . . . because there is no such fundamental opposition. The con-

flict is a comic battle on nonessentials, and in this battle resides the basis for a judgment of the novel.

.....
 The fictional reality that Cervantes makes apprehensible in his complex way is one in which what I call Dulcineism, or the belief that human life is satisfactorily conducted only if it is lived out in close accord with prescribed ideals of the received culture . . . [makes the bane of Don Quixote's world] . By it I mean to indicate all those effects in which human choice is pointed toward a predetermined conformity with set patterns of thought, emotion, or behavior and is conceptualized in sharply outlined ideals, such as chastity, marital fidelity, justice in accordance with fixed rules, loyalty to one's social class, courage and suffering as automatically positive values, and, finally, an unquestioning faith that underlines continued adherence to the whole complex of accepted ideals. (19)

El profesor Allen al hacer la reseña del libro de Efron destruye dicha tesis con los propios argumentos de su autor.²⁰ A los comentarios de nuestro profesor quisiéramos agregar los siguientes, con el sólo propósito de defender nuestra tesis.

a) El profesor Efron para fijar sus conclusiones parte sin duda de la tesis de Miram Ruth Loehlin Davis en su disertación doctoral basada en las Ordenanzas de las Ordenes de Caballería.²¹ Tal premisa es falsa ya que don Quijote no es producto de la caballería histórica sino de la poética nacida de los romances épicos y de los libros de caballería (I, vi). Es en la épica novelesca donde hay que encontrar los ideales míticos en los que forja los suyos don Quijote. Prueba de ello es que son estos personajes novelescos los que provocan su locura y lo deciden a lanzarse a la ya entonces anacrónica profesión de caballero andante(I, i, pp. 37-38); es a ellos y a sus acciones a los que imita o invoca cuando emprende o fracasa en alguna de sus aventuras (I, v, pp. 61-63); y es a esos héroes y a sus valores míticos a los que apela cuando tiene que defender su profesión caballeresca (I, xiii, pp. 117-118).

b) Es cierto, como afirma Efron, que muchos de los ideales que proclama don Quijote eran también compartidos por la sociedad de Cervantes, y, agregamos, lo siguen siendo aún hoy en día por ser básicos a la cultura occidental y en particular a la hispánica. Pero no es en la postulación de dichos valores sino en la forma de ejecutarlos donde está la esencia del quijotismo. Don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, compartía los ideales de don Quijote pero se apartó prudentemente cuando éste quiso, imitando al Cid, luchar con los leones (II, xvii, p. 656). La importancia de don Quijote está en la acción más que en el pensamiento. No son sólo los ideales, sino la desproporción entre su proyección exagerada y los medios limitados con los que cuenta don Quijote para llevarlos a ejecución, donde está lo heroico de su figura. Cervantes lo sabía y así lo declara cuando hace decir a Antonia, la sobrina de don Quijote:

¡ Que sepa vuestra merced tanto señor tío . . . y que, con todo esto, dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas, estando enfermo, y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado, y, sobre todo, que es caballero, no lo siendo, porque aunque lo puedan ser los hidalgos, no lo son los pobres . . . ! (II, vi, pp. 579-580).

c) Por último, es cierto que los valores éticos que defiende don Quijote responden a la doctrina cristiana. Pero es también cierto que dichos valores responden a los más altos ideales de la humanidad. Alcanzarlos y vivirlos día a día, sin claudicaciones, es un ideal inalcanzable. Sólo Cristo por ser el hijo del Creador pudo hacerlo; y para que se lo creyeran tuvo que consagrarlos muriendo en la cruz.

Para concluir, dejemos a don Quijote defender su propia creación,

a Dulcinea, la dama de sus sueños más puros y elevados. Para ello hemos escogido dos de los ejemplos más señalados. El primero tiene lugar en la Sierra Morena y el segundo en el palacio de los Duques. Ocurre el primero cuando al identificar Sancho a Dulcinea con Aldonza Lorenzo y hacer de ella una descripción zafia y burda, exclama don Quijote:

. . . bástame a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta . . . y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en belleza como en la principalidad (I, xxv, p. 246).

El segundo ejemplo ocurre en el palacio de los Duques. Ante la calculada crueldad de la Duquesa que le niega a don Quijote la existencia de Dulcinea llamándola " dama fantástica " que él había " engendrado y parido en su entendimiento y pintado con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso, " responde el Caballero " Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no . . . ; y éstas no son de las cosas cuya averiguación ha de llevarse hasta el cabo. " (II, xxxii, pp. 776-777).

Sin la circunstancia Dulcinea no hay don Quijote.²² El mismo lo reconoce parodiando a Calixto cuando dice que ella peleaba en él y él vivía y respiraba en ella y que en ella tenía vida y ser (II, xxxii, pp. 778-779). Esto lo ratifica muchas veces, entre otras en la siguiente declaración:

. . . Que para sólo Dulcinea soy de masa y alfeñique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel . . . ; para mí sólo Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojé la naturaleza al mundo. (II, xlv, p. 857)

Destrozada su acción, no sus ideales, al ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna, sólo llega a perder estos últimos al llegar a su aldea y oír al azar una frase que le hace lamentarse con Sancho y decirle:

¿ No adviertes, amigo, lo que aquel mocho ha dicho " no la has de ver en todos los días de tu vida"? ¿ No ves tú que aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea ? (II, lxxiii, p. 1057)

Perdido el símbolo de sus ideales, Dulcinea, el motivo de su existencia, sólo quedaba a don Quijote adorar de ella y " dejarse morir, " como le recrimina en sus últimos instantes Sancho. Renunciaba al ideal imposible para acogerse a la esperanza de la vida eterna que le daba su fe cristiana. Se cumple con esto lo que había anticipado Cide Hamete Benengeli al concluir don Quijote la narración de su aventura en la Cueva de Montesinos (II, xxiv, p. 713). Comentando esto último dice Américo Castro:

El Quijote en su lecho de muerte mira hacia la eternidad, pero por debajo de tanta sublimidad se abre el afán cervantino de hacer sobrevivir su obra salvando la fugacidad de lo temporal y humano y gozar aquí abajo de un atisbo de lo teológicamente eterno. (23)

Esta interpretación de la muerte de don Quijote no se aleja mucho de la de Unamuno que vio en Dulcinea la perpetuación espiritual del primero.

Resumiendo, Dulcinea es un símbolo proteico del ideal imposible nacido de la tensión entre la realidad sensorial y su sublimación poética. Este es el tema que unifica al Quijote conforme se demostrará en el capítulo siguiente al tratar de su estructura.

Queda probado, en consecuencia, el primer esencial mínimo en que se

ha descompuesto el principio de Wölfflin objeto de este capítulo. El tema de Dulcinea no se presenta diáfano y único como lo sería en una obra renacentista; por el contrario, queda oculto bajo la multiplicidad temática de la obra como se desprende de la interminable polémica que discute este tópico. Esta es característica barroca según el citado principio, que se reafirma aún más si se parte de que Dulcinea es producto de una realidad física, Aldonza Lorenzo, sublimada por la idealización de don Quijote, técnica impresionista igualmente barroca.

III- Composición Asimétrica: Eje, Centro o Nudo del "Quijote."

La fijación del eje estructural de una obra presupone la descripción de la estructura de la misma. Nos disculpamos de no hacerlo hasta el capítulo siguiente a fin de no alterar el orden de los principios de Wölfflin. Basta anticipar que consideramos como un hecho ya casi aceptado unánimemente por la crítica contemporánea la unidad estructural del Quijote.

La importancia de la determinación del centro de una obra literaria la señala Helen Gardner cuando dice que " . . . the discovery of a work's center, the source of its life in all its parts and the response to its total movement . . . is inseparable from the apprehension of works in literature."²⁴ La trascendencia de este estudio es aún mayor en el análisis que se hace en este inciso ya que va a determinar el balance de los elementos de la estructura total de la obra.

El Renacimiento y el Barroco tienen dos concepciones distintas sobre la composición y sus ejes estructurales según expuso Wölfflin en el principio que ahora estudiamos. Dalay Brenes explica con claridad esta

diferencia en el siguiente párrafo:

In Renaissance works the mechanic axis is always the mid point of the novel or of the composition. In these Renaissance creations the mechanic and the organic or spiritual axis always coincide: in canvas the center of the picture is always the center of the canvas. In the baroque the mechanical axis serves to indicate the displacement of the organic or spiritual hub. As a baroque epoch advances this reference point disappears. Casaldueiro further notes that Cervantes, as a man of the 1600's, the first epoch of the baroque, still feels the need to underscore the mechanic axis of the novel so that the displacement of the spiritual one can be better perceived. (25)

Tres son las principales direcciones de la crítica al estudiar el eje o centro estructural del Quijote.

a) Los que consideran que esta obra es una sátira a los libros de caballería y está estructurada, conforme a éstos, alrededor de centros geográficos que agrupan las aventuras.

Pertenece a este grupo Enrique Moreno Báez que al estudiar la estructura del Quijote afirma que de acuerdo con Marcelino Menéndez y Pelayo el plan primitivo de la obra no fue otro " . . . que escribir una novelita del tamaño y forma de las que luego iba a publicar Cervantes con el nombre de Novelas ejemplares " estructurando la misma alrededor de la primera venta. Sigue diciendo que el autor no tenía un plan para el primer libro, sino que " . . . parodiando a los de caballería que se se articulaban alrededor de un castillo, . . . aquí pasa a ser venta," la de Juan Palomeque que agrupa a su alrededor todas las demás aventuras del Quijote de 1605. Agrega dicho crítico que la segunda parte se organiza en torno al palacio de los Duques, que toma el lugar de las ventas de la primera parte, " . . . con Barcelona en el mismo lugar que en aquélla ocupaba la Sierra Morena, como punto más alejado de la aldea

de la Mancha de donde parte el protagonista."²⁶

b) Los que se atienen a la estructura de superficie exclusivamente, dividen al Quijote conforme su cronología editorial en dos partes y asignan estructuras y ejes a cada una de ellas.

Joaquín Casaldüero encabeza a este grupo dividiendo al igual que Cervantes el Quijote de 1605 en cuatro partes. En cuanto al de 1615 lo divide en tres. Respecto al eje estructural afirma lo siguiente:

El eje mecánico del Quijote de 1605 está en el centro de la novela. . . . Con la aparición del Cura y el Barbero en los capítulos XXVI y XXVII, comienza la conclusión de la novela. Pero ambos personajes no pueden ser el eje espiritual de la obra, la cual ha alcanzado el punto de máxima tensión algunos capítulos antes: en los capítulos XVIII a XXII, donde se cuentan las cinco aventuras del mundo moderno. (27)

Como queda expuesto, Casaldüero distingue entre eje argumental y eje climático de la novela y trata de desvirtuar la posible semejanza renacentista del primero en el centro de la composición con la desigual división que dicho eje produce de tres partes antes y una después del mismo.

En el Quijote de 1615 encuentra Casaldüero una composición distinta integrada por una acción única, agrupaciones de capítulos, encadenamientos y paralelismos en la acción. En éste no hay fijación de ejes aunque recalca la colocación simétrica de la bajada a la cueva de Montesinos y la caída de Sancho a la sima, situadas ambas a veinte capítulos del principio y del final de la obra.(28).

Dalzi Brenes destruye la tesis de la división cuatripartita de Casaldüero al demostrar que ambas partes del Quijote admiten igualmente una división tripartita. En cuanto a la división del Quijote de 1605 hecha por Cervantes estima que ésta sólo fue debida a la técnica edito-

rial de la época (2º).

Siguiendo la propia dirección de Casaldueiro, Raymond Immerwahr hace un estudio sobre la estructura del Quijote de 1605 y fija el eje del mismo en la novela del " Curioso impertinente " como se hizo mención en el capítulo anterior. Carlos Orlando Nellín, de igual opinión hace al efecto la siguiente relación : " . . . la realidad es a don Quijote como don Quijote es al " Curioso impertinente",³⁰

c) Queda por último estudiar la dirección de críticos que penetran en la estructura profunda del Quijote y tratan de determinar el eje estructural de la misma relacionándolo con la estructura argumental. Tres direcciones encontramos en este grupo: los que estudian la estructura de tiempo de la obra; los que atienden a la función de los personajes en dicha estructura; y los que se atienen a la estructura temática.

Mariano Ibérico Rodríguez y Barbara Dell Meacham, entre otros, tratan de fijar la estructura de tiempo del Quijote por considerar esencial en la obra el conflicto entre el tiempo cronológico de Cervantes y el arquetípico de don Quijote. El primero fija el eje de esta estructura en el episodio del " Retablo de Maese Pedro;" la segunda lo determina en la " Cueva de Montesinos." Explica Ibérico Rodríguez que en el " Retablo de Maese Pedro " coinciden el tiempo mítico del romance narrado, el arquetípico de don Quijote y el cronológico de la línea narrativa en donde está interpolado.³¹ La doctora Meacham explica sus conclusiones en el siguiente párrafo:

Don Quijote does not completely lose his primitive ontology, of course, until he regains his sanity before his death; but the change begins in the Cave of Montesinos. He had entered the cave looking for truth accord-

ing to his Platonic definition of the word, but while he was there Montesinos taught him something about the Aristotelian meaning of reality. (32)

El episodio de la " Cueva de Montesinos " se ha convertido igualmente en eje estructural de la obra para casi todos los críticos que siguen la dirección estructural temática. Así, Gloria Fry lo explica en el siguiente párrafo:

Considered however in its conceptual and formal structure, the episode goes far beyond the realm of pure entertainment. Indeed it becomes the very fulcrum of the swing of the entire narrative as it moves toward its end, objectified in the figure of the Knight of the Mournful Countenance turned once again into the peaceable Don Alonso Quijano the Good as he lies dying on his bed in La Mancha. (33)

Harry Levin con igual interpretación afirma:

We are tempted to believe that Don Quixote's descent into the Cave of Montesinos is a return to the deep well of the past, the unconscious memory of the race, and that mythical heroes sleeping there personify the ideals he struggled to practice, the ideology of the Golden Age. (34)

Sin embargo un lector tan cuidadoso como Thomas Mann, siguiendo la misma dirección temática, se separa del eje estructural de la " Cueva de Montesinos " y lo sitúa en la aventura de los leones. Para él " the adventure with the lion is certainly the climax of Don Quixote's ' exploits ' and in all seriousness the climax of the novel."³⁵

La última dirección crítica que se atiene a la estructura interna del Quijote es la que parte de la función que tienen los narradores y personajes de la obra en la composición de la misma. Esta dirección se inicia con Américo Castro cuyas ideas sobre el Quijote fueron modificándose a lo largo de su fructífera labor crítica literaria. En un principio el interés

de Castro se concentró en el contenido filosófico del Quijote. Ello no obstante sentó desde entonces la orientación de centrar su atención en la función de los personajes dentro de la composición de la obra.³⁶ Más tarde desarrollando esta idea dice:

Cervantes desplazó el acento que hasta entonces apuntaba hacia la " esencia " de la figura literaria y lo puso sobre el tenso y problemático proceso vital de aquella; sobre ésta se proyectan, con sus luces cambiantes, las acciones suyas y las de quienes forman con ella una textura humana de vida enlazada y entrechocada. (37)

Por último, agrega el referido crítico que el aludido proceso vital y las acciones que lo representan

. . . se definen mientras se van desarrollando a nuestra vista, como un perenne fluir, motivado por incitaciones tanto exteriores como internas, orientado en direcciones ascendentes y descendentes, a veces armónicas y paralelas, a veces entrechocadas. La novedad máxima del libro tal vez yazca en hacer perceptible la articulación en valiosas existencias de las más variadas incitaciones venidas de fuera con la voluntad ínsita en cada auténtica forma de vida. (38)

Aunque Américo Castro no llegó a sentar una estructura para el Quijote, dejó las bases para que otros formaran escuela sobre sus ideas. Entre estos se destacan Helmut Hatzfeld y Edmund de Chasca.

Hatzfeld desarrolla estilísticamente la tesis de Castro y estructura al Quijote sobre las ocho líneas o " motivos musicales " a que se ha hecho referencia en el capítulo tercero de esta disertación. Hatzfeld no fija ejes a esta estructura sino que estima que los mismos se forman por el entrecruzamiento de líneas temáticas en un constante fluir dinámico.³⁹

Edmund de Chasca, por su parte, determina una estructura única para las dos partes del Quijote y sitúa su eje en el episodio de las " Bodas

de Canacho " según explica en el siguiente párrafo:

La intercalación deleitosa más extensa, la de las bodas de Canacho (II, 21,22), está colocada en el centro de la novela (los 126 capítulos de las dos partes forman una unidad sin duda), como para celebrar los dos mayores triunfos de don Quijote: el dudoso contra el caballero de los espejos (II, 14) y el verdadero, aunque paradójico, contra los leones (II, 17). Los dos capítulos de las bodas, todo juego, sirven, además para despejar el alma en la esfera de la comedia pura, antes de que empecemos a compartir con el héroe su vergüenza y su descenso en el palacio de los Duques y en Barcelona. (40)

Culmina esta dirección estructural en la disertación doctoral de Ruth Ann Snodgrass El Saffar, que partiendo de las anteriores conclusiones dice lo siguiente:

A novel constructed as a series of stories within stories necessarily suggests a vertical as well as a horizontal axis along which interest can be focussed. In Don Quijote, each fictional narrator points beyond himself to another by whom he is controlled when he loses control of his own narrative or dramatic fabrication. As the interest moves upward along the scale of levels of fictional narrators, the balance of their dual roles as characters and authors moves more and more toward the authorial side of their character. (41)

Se ha hecho el anterior resumen de las diversas direcciones de la crítica sobre la fijación del eje estructural del Quijote porque estimamos que todas ellas se complementan. Aunque no aceptamos las conclusiones que ellas establecen sobre el centro o nudo de esta obra, según de inmediato explicaremos, creemos que todas ellas constituyen refuerzos que ayudan a estructurar la novela.

En el inciso segundo del presente capítulo estimamos que quedó demostrado que el tema central del Quijote es el de Dulcinea o del ideal imposible nacido de la tensión entre la realidad sensorial histórica y la sublimada o poética. Partiendo de esta premisa estimamos que es nece-

sario atenerse al momento donde termina esa tensión idealizante para fijar el eje estructural de toda la obra.

A partir de la llegada al Toboso se puede observar que empieza el movimiento recesivo de la obra al comenzar don Quijote a integrarse con la realidad.⁴² Este movimiento recesivo es lento y progresivo. Después del viaje al Toboso la confusión mental de don Quijote no es cognoscitiva sino provocada por la farsa o el sueño. Desde este momento don Quijote no es el creador de sus ensueños sino su víctima. Es Sancho Panza quien lo engaña con la farsa del encantamiento de Dulcinea, a la que don Quijote ve en su apariencia real, como una campesina zafia y fea (II, x). La confusión que ahora se le presenta no es consciente sino nacida de la fe que tiene depositada en Sancho que lo engaña con las propias razones que antes esgrimía don Quijote para justificar su falta de percepción de la realidad. Lo mismo le ocurre con el Caballero de los Espejos ya que no puede explicarse la farsa que le hace el bachiller Sansón Carrasco (II, xii-xiv). El episodio de " Las cortes de la muerte," (II, xi), interpuesto al parecer con intención entre los dos anteriormente citados explica el proceso de integración perceptiva dramática o vivencia del espectador con el espectáculo que es lo que en adelante va a suceder a don Quijote. Para mayor claridad del propósito de esta técnica no son sólo don Quijote y Sancho los que sufren el engaño sino que aún sus bestias se espantan ante el carro de comediantes de Angulo el Malo (II, xi, p. 613).

En los capítulos que le siguen aparece don Quijote totalmente integrado con la realidad sensorial. Así resulta de su estancia en casa de

don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán (II, xvi-xix), al igual que en " Las bodas de Camacho " (II, xix-xxi). Su intento de luchar con los leones fue real y no ilusorio. Se enfrentó con ellos sabiendo que eran leones aparentemente con el fin de señalar fronteras de valor entre él y Diego de Miranda. Cide Hamete Benengeli así lo resalta al compararlo con Manuel de León, caballero que en realidad acometió igual hazaña (II, xvii, p. 656 y I, xlv, p. 495, nota 6).

La bajada a la Cueva de Montesinos (II, xxii-xxiii), donde, como queda explicado, fijan muchos críticos el eje estructural de la obra, no nos ofrece una solución aceptable al tema que discutimos. Admitimos que ésta es una sublimación hecha por don Quijote de una realidad inexistente. Pero ésta es una sublimación onírica, no perceptiva. Don Quijote no " ve " lo que describe; lo sueña. No es él el creador de su sueño sino que él mismo fue inducido por la farsa del encantamiento de Dulcinea que le había hecho Sancho. El a veces duda del mismo y lo cuenta como sueño y no como realidad sensorialmente percibida. Prueba de ello es su paralelo con el viaje en " Clavileño " donde es Sancho Panza el que sufre igual ilusión onírica-mítica cuando le dice don Quijote: " . . . pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más " (II, xli, p. 837). Son los Duques los que le tienen que ratificar su confusión mental con la farsa del " Cortejo de Merlín," que hacen representar a sus lacayos, para espanto de Sancho, a fin de reforzar el estado crepuscular cognoscitivo de don Quijote (II, xxxiv-xxxv).

La aventura de la " Cueva de Montesinos," sin embargo, lleva a don

Quijote a su última sublimación de la realidad: a la aventura del " Barco encantado." Es aquí donde estimamos se encuentra el eje central de la obra. Es en ella donde la percepción cognoscitiva de don Quijote queda bloqueada por última vez, volviendo a la sublimación enajenada de la realidad que tenía antes de ir al Toboso, Aquí, sin engaños ni sueños, trata de vivir en la realidad de ficción la aventura del " Caballero del lago " que él mismo había inventado conscientemente al final del libro primero (I, 1). Y es entonces cuando pronuncia la frase " Yo no puedo más " (II, xxix, p. 754) en la cual centramos el eje estructural de toda la obra.

En ese " Yo no puedo más," pronunciado simbólicamente en el único viaje acuático que hace don Quijote es donde éste se integra definitivamente con la realidad aunque no tenga plena consciencia de ello hasta el momento de su muerte. Don Quijote no puede en lo adelante separarse de la realidad sensorial. Sólo son la farsa de los Duques, de la Condesa Trifaldi, de Altisidora, de los jóvenes de la fingida Arcadia, de don Antonio Moreno, del Caballero de la Blanca Luna y de todos los demás que intervienen en ellas las que le hacen caer en el error de integrarse dentro de este teatro y vivir su papel.

Argumentalmente el Quijote es un viaje épico en tres etapas. El viaje del " Barco encantado" es otro plano dentro de la estructura total de la obra. Esta aventura constituye un núcleo único tratando de vivir lo que él antes había imaginado en el cuento del " Caballero del lago " (I, 1) y en el ejército de caballeros andantes que proponía para ayudar a Felipe III (II, i, pp. 548). Al fracasar y simbólicamente hundirse en

las aguas del lago, renace o muere, - la imagen es bímembre, - volviendo al mundo de la realidad histórica del que no habrá nunca más de separarse. Karl G. Jung explica el significado psicológico de este símbolo: " . . . a journey traditionally implies renewal and transformation of being."⁴³ Casaldueiro afirma que la aventura del " Barco encantado " no es sólo la realización de lo imaginado por don Quijote sino que es básico para la fijación de la estructura de la novela. El lo titula " el primer desenlace " del Quijote de 1615.⁴⁴ Nosotros lo consideramos estructuralmente el eje, centro o nudo de toda la obra.

La colocación del eje estructural del Quijote en el capítulo 29 de la segunda parte, rompe todo equilibrio estructural dividiendo la obra en dos partes, la primera de 81 capítulos y la segunda de 45. Considerando con Thomas Mann que el clímax argumental del Quijote está en la aventura de los leones (II, xvii), tenemos igualmente que considerar que el clímax psicológico de esta obra está situado en la aventura del " Barco encantado " (II, xxix) donde se doblega don Quijote ante la realidad y se da por vencido de su misión imposible. La caída que sufre don Quijote en esa distancia argumental tan corta precipita el desenlace que, como se ha dicho anteriormente, se inició desde el principio de la novela al chocar don Quijote continuamente contra la realidad. Es por ello que no se produce una recesión argumental escalonada sino que, colocada en una diagonal descendente con un eje estructural desbalanceado, la composición total produce un desenlace continuo y homogéneo sin que el lector perciba saltos o interrupciones recesivas.

Queda probado con esto el segundo esencial mínimo en que quedó des-

compuesto el principio de Wölfflin que se estudia en este capítulo. Igualmente se ratifica la aplicación al Quijote del quinto esencial mínimo en que se dividió el segundo principio de Wölfflin en el capítulo precedente en lo que a la recesión homogénea compositiva de la obra se refiere.

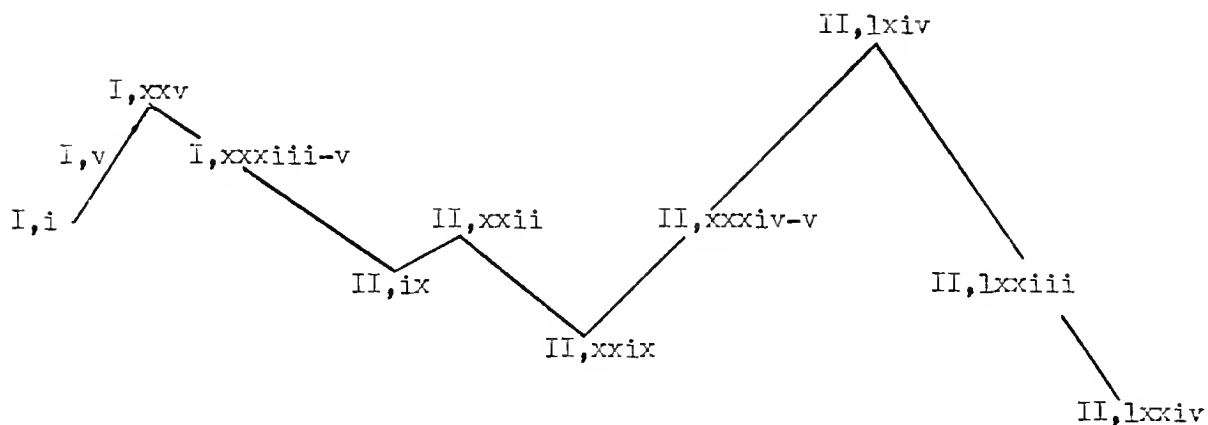
IV- Espacio Ilimitado y Aparente Desorden Compositivo del " Quijote."

Estudiado el tema central y el eje estructural del Quijote en los incisos precedentes y dejado el análisis de la estructura total para el siguiente capítulo corresponde ahora hacer referencia al tema de este inciso.

Quedó probado en el inciso anterior que sea cual fuere la estructura del Quijote no se podrá encontrar en ella una composición de elementos armonizados alrededor de un eje central. Por el contrario, el desplazamiento es hacia un eje diagonal con dislocación de los distintos elementos que lo componen. Es ésta la estructura que denominó el propio Cervantes " orden desordenado," (I, I, p. 500), término que en definitiva aceptó Américo Castro⁴⁵ años después de haberle negado toda estructura a la obra.⁴⁶ Trataremos de probar este punto ateniéndonos a las varias directrices que la estructura de don Quijote deja abierta.

Ajustando el análisis a la estructura ontológica se tiene que partir del tema de Dulcinea estudiado en este capítulo como central del Quijote. Este tema, conforme se ha expuesto, nace en el capítulo primero de la Primera parte; se fortalece con el juramento de fe que exige don Quijote a los mercaderes toledanos (I, iv); se contrapone por antítesis con el cuento del " Curioso impertinente " (I, xxxiii-xxxv); comienza a debilitarse en el viaje al Toboso (II, ix-x); se hace onírico en la " Cue-

va de Montesinos " (II, xxii-xxiii); hace crisis al reintegrarse don Quijote con la realidad en la aventura del " Barco encantado " ya que en ella, aunque no se nombra a Dulcinea, se establece por última vez la tensión entre la realidad cognoscitiva y la realidad imaginada de la que es responsable la mente distorsionada de don Quijote (II, xxix); se convierte en farsa, que actúa como fuerza motriz de la acción, a partir de la comedia que montan los Duques en el " Cortejo de Merlín " con la penitencia de Sancho para desencantar a Dulcinea (II, xxxiv-xxxv); se eleva a lo heroico y se hace trágico, - dentro de la farsa, - al rehusar don Quijote a negar la belleza de Dulcinea al ser vencido por el Caballero de la Blanca Luna (II, lxiv); se convierte en ideal imposible en la entrada de la aldea de don Quijote en la Mancha (II, lxxiii) y más tarde se extingue sublimándose a un plano religioso al adjurar de su vida caballeresca don Quijote poco antes de morir (II, lxxiv). A fin de hacer más aparente el trazado diagonal y la falta de armonía y balance que el eje estructural imprime a la composición del Quijote, véase el siguiente gráfico donde se sigue la línea espacio-temporal del tema de la dama ideal imposible y sus fluctuaciones en la obra:



El único objeto del anterior gráfico es mostrar la falta de balance que el eje de la obra imprime a la estructura total y el desplazamiento diagonal de la misma. Se ha escogido intencionalmente a Dulcinea, no como tema sino como símbolo del tema central de la obra: tensión entre la realidad histórica y la poética. No se pretende que el trazado de dicho gráfico sea la única expresión que pueda tener el mismo, sino una forma de representar los altibajos de la cambiante apreciación de la realidad por don Quijote. La fijación del eje en el capítulo vigésimo noveno de la Segunda parte inclina la diagonal y determina el desorden de todos los elementos compositivos de la obra, sea cual fuere la forma de representación gráfica de la estructura del Quijote.

Aunque la relación espacio-temporal tiene que considerarse como una unidad conforme se apuntó en el capítulo precedente, se habrá de dividir la misma en este inciso para mejor presentación expositiva. Al hacerlo se sigue en parte la tesis de Northrop Frye que estima que: " . . . whatever literary structure is in itself, it must be spatial to the critic. Interpretation, to grasp the work as a complete and simultaneous pattern, must ignore its movement in time."⁴⁷ Siguiendo esta dirección se nota que la estructura del Quijote está representada por tres elipsis que corresponden a las tres jornadas épicas de don Quijote. Casaldueño estima que la composición espacial del Quijote es circular.⁴⁸ Nosotros estimamos que la forma no es circular sino elíptica ya que al igual que la épica clásica hay un punto de salida al que se regresa, la casa de Alonso Quijano, sin lugares equidistantes de un punto central que funcionaría como eje del círculo. La diferencia gráfica es intrascendente ya

que como afirma Robert Cary Nelson " . . . the metaphor of a circular journey does not itself require so crafted and formal circular construction."⁴⁹ El punto de partida de las tres elipsis es la casa de Quijano en la Mancha. El centro focal de la primera es la venta donde fue armado caballero don Quijote (I, ii-iii). Es centro focal de la segunda salida la venta de Juan Palomeque (I, xvi-xvii y xxxvii-xlvi) con la Sierra Morena como el lugar más distante que alcanza don Quijote en ella (I, xxiii-xxxi). En la tercera salida el centro focal es el palacio de los Duques (II, xxxii-lii y lxix-lxxi), con la ínsula de Barataria (II, xlii-xliii), la villa del Toboso (II, ix-x), la cueva de Montesinos (II, xxii-xxiii), y el río Ebro donde ocurre la aventura del " Barco encantado " (II, xxix) como contrafuertes estructurales de ella. Es en el último citado lugar donde se aglutina estructuralmente toda la obra y se convierte en eje central, centro o nudo de toda la novela, como ya se ha explicado anteriormente. Esta estructura espacial carece de balance y de armonía, imprimiendo, como la estructura temática antes explicada, un desplazamiento diagonal a toda la novela.

Si se ajusta el análisis a la estructura temporal del Quijote se nota que el tiempo es lineal, dividido en tres períodos de acuerdo con cada una de las salidas caballerescas de don Quijote. Esto quedó sentado en el capítulo precedente así como el movimiento espacio-temporal pendular que se produce en la tercera salida al hacer el paralelo de las aventuras de don Quijote en el palacio ducal y las de Sancho en Barataria. La inarmónica duración temporal de las tres salidas produce el desbalance estructural apuntado. Esto se destaca aún más si se analiza el manifiesto ana-

cronismo de la unión de las dos partes de la obra con referencias a fechas definidas en cada una de ellas según veremos de inmediato. Debemos aclarar que estas observaciones tienen una larga tradición en la crítica cervantina y han provocado innumerables polémicas.⁵⁰ Trataremos de dar nuestra propia visión del tiempo del Quijote uniendo las diversas posiciones de la crítica para rehuir en lo posible toda polémica.

Cervantes distrae la atención del lector con una secuencia cronológica de la acción, lógica y bastante detallada, que aparenta darle unidad y verosimilitud a la novela. Sin embargo hay dos referencias a fechas, una en cada una de las dos partes del Quijote, que hacen imposible cronológicamente la ocurrencia de la acción en la forma en que se desarrolla en las líneas argumentales.

Así, si atendemos a la referencia de Ruy Pérez de Viedma, el "Capitán cautivo," alter-ego de Cervantes, de haber transcurrido 22 años desde que abandonó la casa de su padre en León hasta el momento en que está contando su historia en la venta de Palomeque (I, xxxix, p. 397) y consideramos que la primera referencia histórica de su vida militar fue su llegada a Flandes con el Duque de Alba ocurrida el 22 de agosto de 1567 (I, xxxix, pp. 397-398 y nota 7), la primera salida de don Quijote tiene que haber sido en 1589 ya que habían transcurrido 33 días desde que había comenzado la misma siguiendo la cronología de la acción. Esto haría imposible que se incluyera en el inventario de la biblioteca de Alonso Quijano a El pastor de Iberia de Bernardo de la Vega publicado en Sevilla en 1591 (I, xi, p. 74 y nota 30) ya que, como hemos visto, este inventario se hubiera tenido que haber realizado dos años antes de

que dicha novela pastoril fuera publicada.

La dislocación del tiempo es aún más violenta si atendemos a la referencia al 20 de julio de 1614 con la que está fechada la carta de Sancho a su esposa Teresa haciéndole saber de su gobernatura (II, xxxvi, p. 806). Esta carta, según la secuencia argumental de tiempo, se escribió a los 16 días de haber emprendido don Quijote la tercera salida. De acuerdo con dicha fecha la expresada salida tiene que haberse iniciado el 18 de junio de 1614. Teniendo en cuenta que la primera parte del Quijote duró 35 días, según su secuencia argumental, y que la misma está separada de la segunda por " casi un mes " (II, i, p.541) más tres días que duraron los preparativos (II, vii, p. 588), las aventuras de don Quijote tienen que haber empezado casi diez años después de haberse publicado la primera parte de 1605, lo que se acerca mucho al tiempo histórico del autor y no al de ficción de la obra.

¿ Incongruencia ? ¿ Anacronismo ? Quizás. Los papeles encontrados en una caja de plomo que un " . . . antiguo médico . . . tenía . . . [y] que, según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita " (I, lii, p. 518) parece así confirmarlo. Sin embargo nos inclinamos a pensar que esta distorsión del tiempo es una nueva ironía cervantina. Cervantes estaba demasiado consciente del tiempo de ficción de su obra para incurrir en errores tan burdos. Es de señalar que la fecha de la referida carta de Sancho Panza coincide con el año de publicación del Quijote apócrifo de Alonso Fernández de Avellaneda que tanto incomodó a Cervantes según se desprende de los prólogos de la Segunda Parte de la novela (II, pp.533-539).

Esta última complicación cronológica rompe, si es que la pudiera haber habido, con toda composición espacio-temporal cerrada en la estructura del Quijote. El espacio se hace ilimitado al atemporalizarse fusionando con el tiempo y acentúa el desbalance de todos los elementos que componen la obra.

Por último, si atendemos al punto de vista y a la distancia estética se comprueba aún más la ilimitación espacio-temporal del Quijote. De las entradas y salidas del argumento tanto de Cervantes como de Cide Hamete Benengeli y del traductor morisco, así como de algunos personajes que actúan como narradores y observadores de su propia obra, se puede señalar, como se dijo en el capítulo anterior, la existencia de un espacio ilimitado estructurando la novela. En el inciso siguiente al tratar del perspectivismo argumental del Quijote se volverá a insistir sobre este tema.

Creemos haber probado con las anteriores razones la naturaleza barroca del Quijote de acuerdo con el tercero de los esenciales mínimos en que se dividió el principio de Wölfflin objeto de este capítulo.

V- Punto de Vista: Perspectivismo Argumental del " Quijote."

Se dejó pospuesto para este inciso el tema objeto del mismo a fin de completar el estudio iniciado en el capítulo anterior. En dicho capítulo se estudió este tema en cuanto a la estructura profunda del Quijote; corresponde a este inciso hacerlo referido a la estructura argumental de la obra. A fin de simplificar la exposición del tema se agruparán los ejemplos que la ilustran en tres categorías: perspectivismo histórico y poético; perspectivismo sensorial y onírico; y, perspectivismo novelesco y dramático.

A) Perspectivismo histórico y poético:

El tema central del Quijote que hemos estudiado en este capítulo coloca a la realidad en una doble perspectiva: la sensorial y la poética. La primera es la histórica o la realidad como es; la segunda es la poética o como aquélla debiera ser.

El tema justifica por sí mismo la misión caballeresca de don Quijote y su razón de existir. Queda introducido desde el principio de la novela al colocar don Quijote a Ruy Díaz de Vivar, el Cid Campeador, personaje histórico, al mismo nivel de realidad que a Amadís de Gaula, Bernardo del Carpio y Reinaldos de Montalbán, personajes sacados de la novela caballeresca y de los romances épicos, y confrontarlos a todos con Hércules y Anteo traídos de la mitología (I, i, p. 38).

Esta doble ficción de realidad y fantasía a través de la verosimilitud que se crea al tratar de confundir la historia con la ficción se fija en sus verdaderos términos en tres diálogos sostenidos con tres religiosos: el cura Pero Pérez discutiendo con el ventero Juan Palomeque; el canónigo de Toledo, disertando sobre la verosimilitud que debe de tener la ficción ideal; y el capellán de los Duques discutiendo con don Quijote. Se toma el primero de estos incidentes por parecer el más típico para ilustrar el tema.

Hecho el inventario de la pequeña biblioteca de Juan Palomeque, donde abundan, al igual que en la de Alonso Quijano, libros de caballería sobre los de historia, alaba el ventero el libro de Don Cirongilio de Tracia y el de Felixmarte de Hircania, sobre los otros, produciéndose la doble perspectiva poética-histórica con el siguiente diálogo:

Hermano mío - dijo el cura, - estos dos libros son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos; y éste del Gran Capitán es historia verdadera, y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba . . . y este Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Extremadura, valentísimo soldado y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia

.....
Mirad, hermano - tornó a decir el cura, - que ho hubo en el mundo Felixmar-te de Hircania, ni don Cirongilio de Tracia, ni otros caballeros semejantes que los libros de caballerías cuentan, porque todo es compostura y ficción de ingenios ociosos Porque realmente os juro que nunca tales caballeros fueron en el mundo, ni tales hazañas ni disparates acontecieron en él.

- - ¡ A otro perro con ese hueso ! - respondió el ventero. - ¡ Cómo si yo no supese cuántas son cinco y a dónde me aprieta el zapato ! . . . ¡ Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparate y mentiras (I, xii, pp. 323-325)

Cervantes estaba consciente de este perspectivismo y del efecto que buscaba en el lector, cuando hace decir al canónigo de Toledo:

. . . tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud (I, xlvii, p. 482)

B) Perspectivismo sensorial y onírico.

Hay dos claros ejemplos de perspectivismo onírico en el Quijote. El episodio de la " Cueva de Montesinos " y el de los cueros de vino confundidos con gigantes. El primero es un sueño de don Quijote; el segundo es un estado crepuscular, casi onírico, que experimenta el protagonista.

El episodio de la cueva de Montesinos es presentado como un sueño de don Quijote, tan vívido que él cree que está despierto (II, xxiii, pp. 702-703). Todos los espantos y maravillas que él cree haber visto en di-

cha cueva, son introducidos por el hecho de haberlo encontrado profundamente dormido Sancho y el primo de Basilio al sacarlo de la misma (II, xxii, p. 701). Es por éso que se desespera Sancho y con ello crea la doble perspectiva de dicha realidad novelada cuando le pide a su amo que " . . . vuelva por su honra y no dé crédito a esas vaciedades que le tienen menguado y descabalado el sentido " (II, xxiii, p. 712). Lo interesante de este episodio es que el propio Sancho dio lugar al mismo cuando encantó a Dulcinea engañando a don Quijote (II, x, p. 609). Por ello, se ve compelido a creer en la veracidad de su propio engaño, y aún a azotarse a sí mismo, con exquisita justicia poética, ya que en creerlo le iba la gobernatura de la Insula de Barataria (II, xxxv, p. 801).

El segundo ejemplo, el de los cueros de vino confundidos con gigantes, lo llamamos crepuscular, por producirse la perspectiva onírica en don Quijote al despertar de un sueño en la semioscuridad de la bodega de la venta de Palomeque. Lo interesante es que en éste participa igualmente Sancho, que no parece haber estado dormido, movido, tal vez, por su interés en los resultados que espera obtener de la terminación de la aventura de la princesa Micomicona. Tanto el primero como el segundo confunden a los cueros de vino con gigantes, una de cuyas cabezas cercenada jura Sancho haber visto caída por el suelo. La doble perspectiva de la realidad narrativa le viene impuesta a Sancho, al increparlo el ventero con estas duras palabras: " ¡ No ves, ladrón, que la sangre y la fuente no es otra cosa que estos cueros que aquí están horadados, y el vino tinto que nada en el aposento . . . " es la sangre que creísteis haber visto (I, xxxv, p. 364).

C) Perspectivismo novelesco y dramático.

Se observa esta clase de perspectivismo tanto en el episodio del " Retablo de Maese Pedro," como en el suicidio fingido de Basilio en las " Bodas de Camacho," como en el encuentro con los comediantes de la compañía de Angulo el Malo, y hasta en la aventura del " Cortejo de la muerte," y el viaje en ancas de " Clavileño." En esta última, al menos en cuanto a Sancho, su perspectiva llega a sobrepasar lo onírico, para alcanzar los límites de lo mítico.

El episodio del " Retablo de Maese Pedro," tan cuidadosamente estudiado por Haley⁵¹ y Allen,⁵² ofrece un interesante ejemplo de este tipo de perspectivismo. En la representación del Romance de Gaiferos, tema de este episodio, la integración de don Quijote dentro de la escena es de tal magnitud, que se mete realmente dentro de la acción representada, y sacando su espada lucha contra los perseguidores de Melisendra y Gaiferos propiciando su fuga. Quisiéramos hacer resaltar que hasta ese momento don Quijote había sido un observador, alejado de la acción y hasta cierto punto crítico objetivo de la misma. Obsérvense al efecto las intervenciones que hace cuando trata de restringir las desviaciones y anacronismos que, a su juicio, estaba haciendo el muchacho declamador (II, xxvi, pp. 731 y 733). Pero aquí se produce el cambio de perspectiva, y experimentando lo que hoy se conoce en teatro como vivencia total se integra dentro de la acción de las marionetas y pasa a ser un nuevo actor del espectáculo (II, xxvi, pp. 733-734). Coincidimos en esto con el estudio que ha hecho Américo Castro de este pasaje como precursor de la técnica teatral popularizada por Luigi Pirandello en este siglo.⁵³

Se completa con lo antes expuesto el estudio del punto de vista perspectivista del Quijote estimándose probada la característica barroca de esta obra de acuerdo con el cuarto esencial mínimo en que se dividió el principio de Wölfflin objeto de este capítulo.

VI- Distancia Estética: Participación del Lector en el " Quijote."

Se analizó en el inciso cuarto del capítulo anterior como la profundidad de la estructura del Quijote envuelve al lector dentro de la misma a pesar de encontrarse separado de la narración por multitud de intermedios. Corresponde ahora estudiar igual proceso de integración vivencial en la estructura de superficie o argumental de la obra. Se tratará de probar como la diferente distancia estética que separa al lector del mundo narrativo del Quijote determina, en parte, el tono emocional que siente el mismo hacia el mundo narrativo del Quijote al incorporarse o no en la atmósfera humorística o trágica de la obra. Al hacerlo se probará la característica barroca que señala el quinto y último esencial mínimo en que se dividió el principio de Wölfflin que se estudia en este capítulo.

Gregorio Palacín resume el tema objeto de este estudio al contraponer las interpretaciones que del Quijote hicieron Herder y Saint-Beuve con la de Fedor Dostoievsky. Para el primero el Quijote es una epopeya cómica,⁵⁴ afirmando Saint-Beuve que el mismo es " . . . uno de los libros más festivos que existen."⁵⁵ Frente a ellos Dostoievsky afirma que esta obra " . . . es el más triste de todos los libros que ha producido el genio del hombre."⁵⁶ No creemos que estas opiniones, ni otras muchas semejantes sean contradictorias sino que obedecen a niveles distintos

de lectura. Sufrir con don Quijote o reírse de sus locuras es, a nuestro juicio, un problema de tono emocional del lector al dejarse influir en una u otra dirección por la atmósfera narrativa de la obra. Este tono, creemos, pudiera ser en gran parte consecuencia de la mayor o menor distancia estética que lo separa de la narración. No pretendemos ahondar en este extremo ya implicaría revisar todas las opiniones de una u otra dirección, lo que nos apartaría del tema de esta disertación. Además, el punto es irrelevante para el extremo que pretendemos probar en este inciso. Ya se ría o ya sufra el lector del Quijote, la obra lo ha envuelto dentro de su atmósfera emocional y tiene una vivencia de ella irradiándose hasta él los efectos de la misma, que es lo que interesa al principio que se estudia en este capítulo.

Eludida la polémica entre uno u otro nivel de lectura tratemos de resumir ambas direcciones a continuación.

A) Lectura humorística del " Quijote."

El humorismo de esta novela ha sido objeto de abundantes estudios. Max Kommerell,⁵⁷ Friedrich Schürr,⁵⁸ Martín de Riquer,⁵⁹ Roy Arthur Swanson,⁶⁰ y Henryk Ziomek,⁶¹ por citar sólo algunos de los más recientes, tratan del humorismo del Quijote a nivel argumental. Enrique Moreno Báez,⁶² Helmut Hatzfeld,⁶³ al igual que Angel Rosenblat⁶⁴ han hecho minuciosos estudios sobre los recursos estilísticos que refuerzan el humorismo de esta obra. Hatzfeld afirma que todos estos estudios se completan cuando dice:

. . . el humor de Cervantes . . . no está solamente en juegos de palabras, sino que crea situaciones cómicas en cualquier forma, ya con la idea, ya con el vocablo. Une a ambas, a las ideas y a las palabras humorísticas lo que siempre se ofrece en el Quijote: los contrastes cómicos, lo paradójico y la ambigüedad. (65)

El problema del humorismo del Quijote puede ser enfocado desde muchos ángulos; a nuestro estudio sólo interesa una visión estructuralista.

Prescindiendo del lector superficial que por estar colocado a una distancia estética demasiado alejada no puede ver más allá de la estructura de superficie, interesa a nuestro estudio el tono emocional que determina en parte la relativa distancia estética que separa al lector crítico de su apreciación del Quijote.

Los críticos que se acercan demasiado a la narración y a los personajes del Quijote acortan su distancia estética hasta el punto de inhibirse de proyectar sus propios valores éticos en la obra al ser inmunes a todo proceso de quijotización. Están demasiado cerca de la acción y de los personajes para " no verle el ojo a la aguja " como reza un antiguo adagio español. En otras palabras, su objetividad es tan absoluta que creen conocer las fallas de la motivación psicológica de don Quijote no pudiendo en consecuencia absorberlo como un todo arquetípico indiferenciado. En este nivel de lectura hay posibilidad de risa porque la motivación viciada que atribuyen a la acción de don Quijote les permite apreciar con justicia poética las consecuencias que la misma provoca.

No implica crítica a este nivel de lectura la interpretación que hacemos. El cura Pero Pérez y el barbero maese Nicolás querían a su amigo Alonso Quijano y se reían de los sinsabores que sufría don Quijote con sus locuras (I, lii, p. 512). El profesor Allen recoge incidentalmente este aspecto cuando afirma que el cura, el canónigo de Toledo y Dorotea representan en gran medida al lector de la primera parte del Quijote.⁶⁶ Sin duda se está refiriendo a este nivel de lectura.

B) Lectura irónico-trágica del " Quijote."

El lector quijotizado de esta novela se coloca a mayor distancia estética que el lector anteriormente descrito. Su separación de la obra lo coloca a igual nivel de lectura que a don Quijote respecto a la primera parte de sus propias aventuras, conforme se dejó sentado en el capítulo anterior. Estos lectores, al igual que don Quijote y Sancho, están impregnados por la atmósfera emotiva de la obra de los sufrimientos y sinsabores de los personajes al trasladar a ellos sus propios valores. Su lectura quizás no sea tan objetiva como la de los lectores descritos en el inciso precedente pero no por ello es menos válida. Perciben la narración en bloque, sin contornos definidos y su lectura es más emocional que analítica. Pero en ello reside la ironía trágica de este nivel de lectura. Ante las jocosas situaciones a que dan lugar las locuras de don Quijote y las simplezas de Sancho, al igual que ante la hilarizante sátira de sus divertidos burladores, no hay ni siquiera la sonrisa de jimia que pedía al lector Cide Hamete Benengeli (II, xlv, p. 850).

Leo Spitzer explica el proceso psicológico que se produce a consecuencia del hecho que describimos en este nivel de lectura comparándolo con el trauma que sufriría un niño al leer el Quijote. En este sentido dice lo siguiente:

. . . Don Quijote abound particularly in two elements (power of man and . . . humorous display of superiority) which exalt the personal gifts of man. . . . [a] child does not fully identify himself with the hero but, while sympathizing with Don Quijote's character and his will power, takes his stand on the side of that reality which Don Quijote so contemptuously neglects; and the child is offered the privilege of feeling superior, intellectually if not morally, to Don Quijote. It is indeed, with a certain regret that he sees, without entirely adopting Sancho Panza's earthiness, the protagonist mistake windmills for

giants, a barber's basin for a helmet, and a rustic lass for a princess. The child wishes to dominate reality as it is; on the other hand, he will not easily accept its drabness and limitations, and he sympathizes with Quijote's endeavors to substitute in its place a fanciful reality of the stuff that dreams are made of: in the challenge which Quijote offers continually to the laws of physics and elementary psychology, there is enough of the atmosphere of the fairy tale to achieve a transfiguration of the real world. (67)

Sería ajeno a nuestro propósito estudiar la ironía del Quijote como figura retórica y sus efectos estilísticos. Hay abundantes estudios sobre este tema a los que nos remitimos.⁶⁸ Lo interesante al punto que se discute es que el relativo alejamiento del lector lo envuelve, irónicamente, en los ideales imposibles del Caballero loco y sufre como éste al chocar con la realidad.

El lector del Quijote en este nivel de lectura está profundamente qui jotizado y sufre en su propia carne la frustración del excelso loco. Cuando éste afirma " Yo sé quien soy " (I, v, p. 63), sin saberlo, traslada irónicamente al lector la duda existencial de su propia esencia; tampoco el sabe a cabalidad quien es. Cuando don Quijote lucha por sublimar la realidad a un nivel acorde con sus propios pensamientos, coloca por igual proceso irónico a su lector al nivel de la crítica del eclesiástico de los Duques y siente como propia la enojosa reprimenda de dejar " . . . de andar vagando por el mundo, papando viento y dando que reír a cuantos [lo] conocen y no lo conocen " (II, xxi, p. 769). La recuperación de la razón por don Quijote y su inmediata muerte en estado de Gracia, por último, revierte irónicamente la situación al lector haciéndole comprender que la realidad sin religión, es decir sin fe en una sublimación absoluta, es algo insoportable. En consecuencia, el tema de Dulcinea o del

ideal imposible, nacido de la tensión dinámica entre el ideal y la realidad, se traspassa al lector en este nivel de lectura, que encuentra en sí mismo, irónicamente, la propia tragedia existencial de don Quijote. Dámaso Alonso confirma nuestra interpretación cuando compara a Sancho Panza con el lector y dice:

Sancho no pertenece ni al mundo de lo real . . . ni al de lo fantasmagórico Lo que le define es estar oscilando, pasando constantemente de un plano a otro, de la ilusión a la realidad desilusionada. Es un hombre realísimo; es el hombre. También nuestro corazón tiene sus ínsulas ideales; también en ellas servimos, aún a la locura; también se nos desmoronan y reconocemos nuestra necedad, y entonces nos muerde unos instantes el demonio de la posición picaresca; pero la ínsula brilla otra vez a lo lejos y avanzamos, avanzamos oscilando siempre entre el sueño que nos crea la sien y las piedras del camino que nos hieren. (69)

Quede con esto probado el último de los esenciales mínimos en que quedó dividido el tercer principio de Wölfflin. La composición abierta atectónica del Quijote se irradia temáticamente en direcciones infinitas envolviendo al observador lector, ya se ría o ya sufra con las locuras de don Quijote.

VII- Observaciones sobre la Aplicación del Tercer Principio de Wölfflin al " Quijote."

Basado en el estudio que se ha hecho en este capítulo de los cinco esenciales mínimos en que se dejó reducido el tercer principio de Wölfflin se estima haber quedado probado:

a) Que pese a la multiplicidad temática del Quijote el tema del ideal imposible representado por el símbolo de Dulcinea es el central y unificante de esta obra. Dicho tema nace de la tensión entre la realidad y la sublimación de la misma en el ideal; de la historia como realidad cognoscitiva sensorial y la poesía que ve a la primera en su for-

ma esencial, como debiera ser y no como los sentidos la presentan en el mundo físico. Con esta proyección el tema de Dulcinea tiene una gran irradiación temática y argumental como quedará probado al estudiar la estructura en el capítulo siguiente.

b) Que la estructura de superficie del Quijote vista como un conjunto presenta una forma atectónica abierta montada en un eje diagonal que radica en la aventura del " Barco encantado " al confesar don Quijote que ya no puede más (II, xxix, p. 755). Desde ese momento deja don Quijote de ser agente de sus propias aventuras y es movido por el engaño o la burla. Este eje rompe toda simetría que pudiera haber en la obra y contribuye al desbalance de todos los elementos compositivos impartiendo gran dinamismo y absoluta desarmonía estructural a la obra. Se demostró igualmente que este tipo de composición fue conscientemente buscado por Cervantes que lo califica de " orden desordenado."

c) La relación espacio-temporal es ilimitada y coopera a impartirle un sentido de desorden total a la estructura.

d) El punto de vista argumental es perspectivista permitiéndole al lector al igual que a los personajes de la obra tener una visión múltiple de la realidad de ficción.

e) Que la distancia estética es variable pero con suficiente perspectiva para impartir un tono ya sea humorístico o ya sea irónico-trágico al lector de acuerdo con su nivel de lectura. El lector en uno o en otro caso se ve comprendido dentro de la composición misma dependiendo de la distancia a que esté separado de la narración, la mayor o menor vivencia e integración que tenga con la obra, y la reacción emocional que ésta le

produce.

Esto probado permite afirmar que el Quijote participa por completo de las características establecidas en el tercer principio de Wölfflin como esenciales del arte barroco. Al hacerlo se ratifican las conclusiones de los capítulos tercero y cuarto que anteceden y la procedencia del estudio que se está haciendo en esta disertación.

NOTAS

- ¹ Principles of Art History, p. 126. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta traducción inglesa.
- ² " Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes," en Actas de la Asamblea cervantina de la lengua española (Madrid: Revista de Filología Española, 1955), 107-150.
- ³ Satire Denied: A Critical History of English and American Don Quixote Criticism, Doctoral Dissertation (University of Washington, 1964).
- ⁴ Don Quixote: Hero or Fool ?, p. 89.
- ⁵ " The Enchanted Dulcinea," in Lowry Nelson, ed., Cervantes. A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall Inc., 1969), p. 115.
- ⁶ Cervantes, El Quijote, I, xxxi, pp. 311-313.
- ⁷ " La estructura del Quijote," Realidad. Revista de Ideas, II (1947), 148, 144, 151 y 152.
- ⁸ " Apuntes para la fijación de las estructuras esenciales en el Quijote," Anales Cervantinos, I (1951), 213.
- ⁹ " La estructura del Quijote," 150.
- ¹⁰ " Quixotessence," 144 y 150.
- ¹¹ Algunos aspectos de la caracterización, pp. 244-245.
- ¹² Don Quixote: Hero or Fool ?, p. 90.
- ¹³ García Puertas, p. 44. El autor trata de ver en este contraste una postulación utópica cuando afirma que la " . . . invocación a un pretérito ideal, le permite articular en un sistema coherente toda su filosofía."
- ¹⁴ The Dual Role of Dulcinea in Cervantes' Don Quijote de la Mancha," Modern Language Quarterly, XII (1952), 291 y 288.

15 " On the Interpretation of Don Quixote," Bulletin of Hispanic Studies, XXXVII (1960), 146.

16 " Del sentido barroco de la diosa de la hermosura en el Quijote y en la literatura del siglo XVII," Anales Cervantinos, III (1953), 141 y 128.

17 Time, pp. 35-36.

18 Goggio, 185-186 cita entre esas interpretaciones esotéricas las siguientes: Walter Savage Landor, " Imaginary Conversation between Peter Leopold and President du Paty," en Works (London, 1876), III, 59 que dice que Dulcinea es " A medium for the most dexterous attack ever made against the worship of the Virgin;" el Coronel Díaz de Benjumeda, La verdad del "Quijote" (Madrid, 1878), p. 232 que traduce Goggio como sigue " . . . regarded Dulcinea as the objective soul of Don Quijote and the knight's passion, and Aldonza the love of wisdom;" Baldomero Villegas, Estudio topológico de "Don Quijote" del sin par Cervantes (Madrid, 1903), II, 50 que igualmente traduce el autor y dice: " . . . maintains that Don Quijote is the reforming liberal and Dulcinea the Fatherland;" pudiendo seguir esta relación con obras bastante contemporáneas.

19 "Don Quixote" and the Dulcinea World (Austin-London: University of Texas Press, 1971), p. 11.

20 Hispanófila, 49 (1973), 79-84.

21 The Individual, p. 207.

22 Lázaro Montero, " Dulcinea," Anales Cervantinos, IX (1961-1962), 234.

23 "Cervantes y el Quijote a nueva luz," p. 10.

24 The Business of Criticism (Oxford: Oxford University Press, 1959), pp. 23-24.

25 The Sanity of Don Quixote. A Study in Cervantine Deception, Doctoral Dissertation (Cornell University, 1957), p. 46.

26 " La arquitectura del Quijote," 269, 271 y 274. El propio autor ratifica su mismo criterio en Reflexiones sobre el " Quijote," pp. 13-14. En el mismo sentido se manifiestan, entre otros, Geoffrey Stagg, " La pri-

nera salida de don Quijote: imitación y parodia de si mismo," Clavileño, IV (1953), 4-10; idem, " El plan primitivo del Quijote," en Frank Pierce y Cyril A. Jones, eds., Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas (Oxford: The Dolphin Book Ltd., 1964), 463-411; y A. Irvine Watson, " La primera salida de don Quijote en busca de confianza," Clavileño, VI (1955), 1-6.

27 Sentido y forma del "Quijote", p.21. El propio autor ratifica su criterio en " La creación literaria del Quijote de 1605," en Studia Philológica, Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos . . . , 3 vols. (Madrid: El. Gredos, 1960), I, 307-319.

28 Sentido y forma, pp. 109, 196-198 y 200-205.

29 The Sanity of Don Quixote, pp. 101-106.

30 " Sobre la estructura del Quijote. (Las relaciones breves y su ensamblaje en la obra)," La palabra y el hombre, XXXI (1964), 365. En igual sentido Lucette Roux, " A propos du 'Curioso impertinente'," Revue des langues romances, LXXX (1963), 173-194.

31 " El retablo de maese Pedro - estudios sobre el sentimiento del tiempo en Don Quijote," Letras (Lima, 1955), 5-23.

32 Time, p. 153.

33 " Symbolic Action in the Episode of the 'Cave of Montesinos' from Don Quijote," Hispania, XLVIII (1965), 462.

34 " The Example of Cervantes," en Lowry Nelson, p. 47.

35 " Voyage with Don Quixote," en Lowry Nelson, p. 62.

36 El pensamiento de Cervantes, p. 14

37 " Cervantes y el Quijote a nueva luz," p. 21.

38 " La estructura del Quijote," 161.

39 " Don Quijote " como obra de arte, pp. 7-8.

40 " Algunos aspectos del ritmo," 299. Hace el profesor Allen una observación en nota a esta disertación que parece haber un error numérico en De Chasca ya que según su tesis el centro lo sería el capítulo xi del libro II y no el xxi como éste propone.

- 41 Distance and Control, p. 19.
- 42 Riley, p. 134.
- 43 Carl J. Jung, " The Soul and Death," en The Structure and Dynamics of the Psyche. Collected Works (N. Y.: Pantheon, 1960), p. 410.
- 44 Sentido y forma, p. 289.
- 45 " La estructura del Quijote," 63.
- 46 " Cervantes y el Quijote a nueva luz," p. 161.
- 47 Anatomy of Criticism (N. Y.: Princeton University Press, 1957), p. 1, tal como aparece citado en Hartman, p. 13.
- 48 Sentido y forma, p. 21.
- 49 The Incarnate Word: Studies in Verbal Space, Doctoral Dissertation (University of Rochester, 1970), p. 21.
- 50 Antonio Gómez Galán, " El día y la noche en el Quijote," Arbor, 185 (1959), 33-43; Edgardo R. Agostini Banús. Breve estudio del tiempo y el espacio en el " Quijote " (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958), p. 20; por sólo citar los estudios más recientes.
- 51 " The Narrator in 'Maese Pedro's Puppet Show'," op. cit.
- 52 " Melisendra's Mishap," op. cit.
- 53 " Cervantes y Pirandello," p. 220.
- 54 J. J. Bertrand, Cervantès et le romantisme Allemand (Paris: F. Alcon, 1914), p. 103, citado por Gregorio Palacín, En torno al " Quijote." (Ensayo de interpretación crítica), 2da. ed. (Madrid: Impresiones Leira, 1965), p. 103.
- 55 J. J. Bertrand, " Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia," Anales Cervantinos, III (1953), 27.
- 56 " Mentiras para salvar mentiras," Anales Cervantinos, II (1952), 469.

- 57 "Humoristische Personifikation im Don Quijote," en Georg Gadamer von Hans, ed., Dichterische Wertefahrung (Frankfurt: Klostermann, 1952), pp. 109-146.
- 58 "Romanticismo, realismo y humorismo de Cervantes," Anales Cervantinos, III (1953), 361-366.
- 59 "Don Quijote: Caballero por escarnio," Clavileño, VII (1956), 47-50.
- 60 "The humor of Don Quijote," Romantic Review, LIV (1963), 161-164.
- 61 "La satirizante fuerza cómica del Quijote," Hispania, XLIX (1966), 769-777.
- 62 Reflexiones, pp. 137-166.
- 63 "Don Quijote" como obra de arte, pp. 134-176.
- 64 La lengua del " Quijote," pp. 158-199.
- 65 "Don Quijote" como obra de arte, pp. 175-176.
- 66 Don Quixote: Hero or Fool ?, p. 50.
- 67 "On the Significance of Don Quijote," 114.
- 68 Luis Andrés Murillo "Cervantic Irony in Don Quijote: The Problem for Literary Criticism," en Homenaje a Rodríguez Moñino, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1966), II, 21-27; W. H. Auden, "The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote," in Lowry Nelson, pp. 73-81; Moreno Báez, pp. 88-99; Hatzfeld, "Don Quijote" como obra de arte, pp. 187-194.
- 69 "Sancho-Quijote; Sancho-Sancho," en Del siglo de oro a éste de las siglas (Madrid: Gredos, 1962), pp. 17-18.

CAPITULO VI

EL CUARTO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL QUIJOTE

MULTIPLICIDAD VS. UNIDAD ESTRUCTURAL

I- Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos.

Conforme la orientación estructuralista de esta disertación el cuarto principio de Wölfflin puede reducirse a los esenciales mínimos que a continuación se relacionan:

1.- Tema: armonía de elementos independientes unidos por un tema único vs. unión o subordinación de varios temas a un tema predominante.¹

2.- Estructura: ley de la unidad múltiple vs. corriente unificadora de elementos (Wölfflin, pp. 155, 159 y 165).

3.- Foco: central individualizado renacentista vs. múltiple global barroco (Wölfflin, pp. 105 y 161).

En los dos capítulos precedentes se estudiaron respectivamente la estructura profunda y la de superficie del Quijote con el propósito de aplicar a ellas el segundo y tercer principio de Wölfflin. En este capítulo se establecerán correspondencias entre ambas estructuras a fin de analizar su unidad y aplicar a ellas el principio wölffliniano objeto del mismo. En consecuencia, el objetivo de este capítulo es probar que, pese a la multiplicidad temática y argumental del Quijote, la corriente unificadora de su estructura los concentra en el tema central predominante de la obra, o sea en el tema de Dulcinea o del ideal imposible.

Queda pospuesto para el siguiente capítulo el estudio del efecto dinámico unitivo que la luz y el color contribuyen a impartirle a la estructura del Quijote.

II- Tema y Estructura: Unidad del " Quijote " y Sumisión Temática y Argumental Compositiva al Tema de Dulcinea o del Ideal Imposible.

A fin de evitar repeticiones se ha decidido unir el desarrollo expositivo de los dos primeros esenciales mínimos a que ha quedado reducido el principio de Wölfflin que se estudia en este capítulo. Es necesario adoptar esta dirección ya que de estudiar la sumisión o subordinación de los temas y subtemas del Quijote al de Dulcinea sin relación a la estructura de superficie se dividiría un análisis que debe hacerse en conjunto.

El estudio de la unidad del Quijote ha sido una empresa casi obligatoria emprendida por todos los críticos cervantinos en los últimos 30 años. Por citar sólo algunos de los más importantes trabajos encabezaremos la lista con Américo Castro que primero negó toda estructura a esta obra² para reconocérsela más tarde en trabajos posteriores.³ Joaquín Casaldueiro quizás sea el que con mayor arrojo empezó a romper lanzas defendiendo la unidad del Quijote.⁴ A partir de este último crítico los estudios se prodigan. Enrique Moreno Báez,⁵ Francisco Maldonado de Guevara,⁶ Arturo Marrasso,⁷ Alexander A. Parker,⁸ Edward C. Riley,⁹ Sister Marie Thomas,¹⁰ Knud Togeby,¹¹ Bruce W. Wardropper,¹² Julián Marías,¹³ Raymond Innerwahr,¹⁴ José López Navío,¹⁵ Geoffrey L. Stagg,¹⁶ William Avery,¹⁷ Vicente Llorens,¹⁸ Richard L. Predmore,¹⁹ Edmund de Chasca,²⁰ Carlos Orlando Nallín,²¹ Silvio Pellegrini,²² Leland H. Chambers,²³ y Michael Bell,²⁴ por no citar otros estudios más generales como los de Helmut Hatzfeld,²⁵ y Gregorio Palacín²⁶

han probado desde distintos ángulos y direcciones la unidad del Quijote.

Por nuestra cuenta quisiéramos adoptar una dirección estructural que sumerice todos los estudios relacionados en el párrafo anterior y relacione al propio tiempo la correspondencia entre las estructuras profunda y de superficie del Quijote. Para hacerlo partiremos de las últimas conclusiones a que llegó Américo Castro que apuntó en Hacia Cervantes que la estructura del Quijote es dinámica y nace de la coordinación de acontecimientos²⁷ de vidas " en constante fluir";²⁸ aclarando en Cervantes y los casticismos españoles que ese dinamismo surge de " . . . la tensión entre lo inmediato y lo lejano, lo tangible y lo imaginado, lo poético y lo prosaico, la decepción y la esperanza, la humillación injustamente impuesta y el desquite glorioso de hacerse conocer como grande."²⁹ En otras palabras, que la unidad estructural del Quijote nace del tema de Dulcinea o del ideal imposible, nacido de la tensión entre la realidad histórica o sensorial y la realidad poética o sublinada que según señalanos en el capítulo anterior es el tema central y unificante de toda la obra.

Trataremos de probar que al relacionar las estructuras profunda y de superficie del Quijote resalta la importancia que en ellas tienen los discursos y cuentos interpolados así como los episodios e incidencias argumentales que con los mismos se relacionan dando lugar a una composición dinámica de acontecimientos coordinados de vidas en constante fluir. Los discursos son el elemento doctrinal donde se desarrollan las distintas variaciones del tema de Dulcinea o del ideal imposible. Los cuentos interpolados y las aventuras, episodios e incidencias que con ellos se relacionan sirven para la ejemplificación, generalmente irónica de los ideales de don

Quijote.

Se tratará igualmente de probar que al hacerse la contraposición entre los discursos y sus ejemplificaciones por regla general don Quijote, o éste y Sancho, sufren un castigo corporal o síquico a consecuencia de sus idealizaciones. Creemos que esta técnica es producto del efecto que quiere resaltar Cervantes de la imposibilidad que se le presenta a don Quijote de alcanzar la meta de sus ideales imposibles. Representa igualmente que la disociación poética o sublimada que tiene don Quijote con la realidad física tiene que llevarle a duras consecuencias obligándolo a reintegrarse a esta última.

Estructuralmente se estima en esta disertación, al contrario de las opiniones de Casaldüero,³⁰ y de Riley³¹ que el Quijote tiene una unidad total y que por lo tanto no es procedente establecer distinciones entre los discursos, cuentos, aventuras e incidencias de la primera y segunda parte de la novela. Se basa esta conclusión en que Cervantes coordinó y fusionó tan felizmente su obra que no caben divisiones entre sus dos fechas editoriales o sus tres momentos compositivos. No hay duda que Cervantes buscaba esta unidad según se desprende del siguiente comentario editorial que incluye en la segunda parte del Quijote:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como ésta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atendido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un sólo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomfortable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir deste inconveniente había usado en la

primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron las del "Curioso impertinente" y la del "Capitán cautivo," que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos, llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con prisa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen Y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún éstos, limitadamente y con sólo las palabras que bastan a declararlos (32)

De acuerdo con la anterior cita serían sólo irruptivos los cuentos interpolados del " Capitán cautivo " (I, xxxix-xli) y el del " Curioso impertinente " (I, xxxiii-xxxv), pero a los mismos debemos agregar el del " Caballero del Sol " (I, xxi) así como el del " Caballero del lago " (I, l) y las largas tiradas de las historias de Cardenio y Dorothea (I, xxiv, xxii y xxviii). Consideramos igualmente disgresiones irruptivas el discurso de " Las armas y las letras " (I, xxxvii-xxxviii), al de " La Edad de Oro " (I, xi), a los de la misión caballeresca (I, xv y xx), y a las disputas sobre los libros de caballería (I, xvii y xviii). Frente a éstos colocamos a los dialogados que a pesar de ser disgresiones de las líneas narrativas están articulados con ellas como consecuencia del diálogo y el desarrollo de las primeras. Entre éstos están el discurso de los linajes (II, vi), el del caballero ideal (II, vi, p. 581), la importancia de la fama (II, viii), la educación de los hijos (II, xvi, p. 649), la belleza e importancia de la poesía (II, xvi, p. 649), la perfecta casada (II, xxii, pp. 694-695), el ius belli o la guerra justa (II, xxvii), el ejercicio de la caza (II, xxiv), la libertad (II, liii y lviii), el arte del buen gobierno (II, xlii-xliii), así como los consejos que le da don Quijo-

te a Sancho en la carta que le escribe siendo gobernador (II, li).

Otras disgresiones, tanto de la primera como de la segunda parte del Quijote, caen dentro de las líneas narrativas o están provocadas por el diálogo. Si consideramos como disgresiones tanto a los cuentos interpolados como a los discursos es porque así se ha venido haciendo por la crítica que niega la unidad al Quijote, estimando que tanto unos como los otros interrumpen la narración y convierten a esta obra en un conglomerado o silva de cuentos y consejas.³³ A fin de combatir esta tesis trataremos de demostrar como tanto los discursos como los cuentos interpolados o incluidos dentro de la narración están al servicio del tema central y unificante de esta obra representado por el símbolo de Dulcinea.

La subordinación de los discursos al tema de Dulcinea se desprende de sus propios títulos. Si el tema de Dulcinea nace de la tensión entre la realidad y la ilusión tiene por naturaleza que llevar implícito la frustración por la imposibilidad de alcanzar la última en su proyección máxima. De aquí que el tema de la misión caballeresca, el de la edad de oro, el del perfecto caballero, el de los linajes, el de la fama, el de la educación ideal de los hijos, el de la perfecta casada, el del matrimonio ideal, el de la libertad, el de la gratitud, el de las profesiones y ejercicios ennobecedores, el del arte del buen gobierno, el de la poesía y del ideal literario sean sólo manifestaciones dinámicas o ejemplificaciones parciales del tema central arriba enunciado.

Para mayor ilustración se hará una breve referencia a cada uno de los temas enunciados precedentemente relacionándolos con los cuentos in-

terpolados y las aventuras, episodios e incidencias argumentales que los ejemplifican irónicamente como dejamos expuesto más arriba. Se hará resaltar, así mismo, la técnica apuntada al comienzo de este inciso del castigo físico o síquico que casi siempre recibe don Quijote, y a veces éste y Sancho, por consecuencia de su disociación de la realidad.

A.- La nisión caballeresca.

Tanto al ser armado don Quijote caballero (I, iii, p. 51) como al defender al niño Andrés (I, iv, pp. 56-57) funciona Dulcinea en su sentido tradicional caballeresco como inspiración y testigo ausente de las hazañas del caballero que le dedica a ella las mismas. A consecuencia de ambas sublimaciones recibe castigo. En el primer caso lo apedrean unos arrieros (I, iii, p. 51); en el segundo lo desacredita el propio pastorcito al hacerle saber de sus desventuras cuando más se ufana de su intervención y defensa ante sus amigos en la Sierra Morena (I, xxi, p. 318).

Dulcinea empieza a tomar el papel central de la obra al enfrentarse don Quijote con los mercaderes toledanos. Es aquí donde Dulcinea se deshumaniza y queda fuera de la realidad física de Aldonza Lorenzo y de toda racionalización. Hay que creer en ella por intuición; por sublimación de la fe. Así se lo exige don Quijote a dichos descreídos mercaderes sin darles las pruebas que éstos le piden cuando les dice: " Si os la muestra . . . ¿ qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria?" (I, iv, p. 59). La trascendencia de este pasaje no es sólo temática sino estructural ya que unifica esta aventura con la penitencia sin causa que hace don Quijote en la Sierra Morena (I, xxv, p. 233) y con la ejemplificación irónica de la primera en la novela interpolada del "Curioso imper-

tinente" (I, xxxiii-xxxv). En efecto, don Quijote acepta la suma perfección de Dulcinea sublimando y negándose a aceptar la realidad física de Aldonza Lorenzo, Anselmo, por el contrario, consciente de la virtud de su esposa Camila quiere ponerla a prueba y destruye su realidad feliz. Todas estas idealizaciones cuestan caro a don Quijote. Por la declaración de fe que exige a los mercaderes toledanos uno de los mozos de mulas de éstos lo apalea despiadadamente (I, iv, pp. 60-61); su penitencia en la Sierra Morena la premia Sancho con el engaño de la carta que aquél había escrito a Dulcinea y que éste nunca llegó a llevarle (I, xxxi), así como el cura y el barbero con el engaño de la princesa Micomicona (I, xxx).

Defendiendo al débil como hizo con Andrés, libera a los galeotes (I, xxii) y éstos lo apalean (I, xxii, pp. 212-213) robándole luego Ginés de Pasamonte el asno a Sancho (I, xxv, p. 241) para, por último, terminar luchando con los cuadrilleros de la Santa Hermandad (I, xlv, pp. 464-465).

Socorriendo a damas en desgracia lucha contra el escudero vizcaíno (I, viii-ix); pelea contra los cueros de vino confundiéndolos oníricamente con el gigante Pandafilando de la Fosca Vista enemigo de la fingida princesa Micomicona (I, xxxv); vence " . . . con sólo intentarlo" (I, xli, p. 834) al gigante Malambruno encantador de la princesa Antonomasia a ruegos de la condesa Trifaldi; y, por último, lleva a la realidad de ficción esta propia hazaña aceptando defender en duelo judicial a la hija de doña Rodríguez burlando a sus burladores, los Duques, al darse por vencido el paje Tosilos (II, lli). Cada una de estas idealizaciones lleva consigo una desgracia a don Quijote. Dorotea convertida en princesa

llicónica, que en una doble realidad de ficción resuelve su verdadero problema anacronico con don Fernando (el gigante Palafileando de su propio cuento), lo traiciona prestándose a toda esa farsa para llevarlo enjaulado de regreso a su aldea (I, xlvii). La aventura de la princesa Anthonomasia lo lleva al viaje en Clavileño convirtiéndolo tanto a él como a Sancho en parodia burlesca de la leyenda de Icaro al estallar el caballo y arrojarlos chamuscados a la tierra (II, xli, p. 834). El aparente éxito del intentado duelo con Tosilos termina en el desengaño que sufre don Quijote al saber que éste fue castigado, despedida la dueña doña Rodríguez y enviada a un convento la hija de ésta por él defendida (II, lxvi, pp. 1022-1023). Por último, el duelo contra el vizecaino, aparente victoria de don Quijote, le costó casi la pérdida de una oreja y la destrucción de su celada (I, ix, p. 95), lo que va a llevarlo a las aventuras relacionadas con el " yelmo de Mambrino " (I, xxi) con todos los golpes y sinsabores que recibe en las mismas (I, xlv y II, xvii, pp. 652-653).

Luchando contra gigantes se lanza contra los molinos de viento saliendo agolpeado y perdiendo su lanza (I, viii). Por igual motivo no se amedrenta con el ruido que resultó ser producido por batanes de piedra de molino provocando las burlas y risotadas de Sancho (I, xx).

Por deshacer entuertos lucha don Quijote contra los frailes de San Benito que traían el cadáver del joven bachiller (I, xix) y más tarde con los disciplinantes que llevaban en procesión una imagen de la Virgen - posiblemente la Dolorosa - (I, lli). Por igual motivo emprende la aventura del " Barco encantado " donde hemos fijado el eje estructural de toda la novela. Todas estas idealizaciones traen consigo castigos a don Qui-

jote por haberlas hecho. La primera lo lleva a la excomunión (I, xix, p. 176) y satíricamente a la burla de los mazos de batán de molino ya referida; la segunda a la terrible golpeadura que le dieron los disciplinantes que casi le cuesta la vida (I, lii, pp. 514-515); pero es la última quizás la más trágica porque le hace confesar que ya no puede más (II, xxix, p. 755).

Por último, termina su misión caballeresca defendiendo la belleza de Dulcinea derrotando primero al Caballero de los Espejos (II, xii-xv) y siendo definitivamente vencido por el de la Blanca Luna que lo obliga a retirarse de su vida caballeresca (II, lxiv).

Según se puede observar del anterior análisis el discurso de la misión caballeresca expuesto en diversos pasajes del Quijote une estructuralmente los cuentos, aventuras e incidencias argumentales que con él se relacionan y a su vez queda estructuralmente ligado a la composición de toda la obra por el tema de Dulcinea que lo unifica. La tensión entre la realidad sublimada o poética y la histórica que simboliza Dulcinea conlleva siempre un sufrimiento para don Quijote como ejemplificación de las consecuencias de dicha tensión forzándolo progresivamente a reintegrarse a la realidad física y a claudicar de sus ideales utópicos. No se incluyen en esta relación otros incidentes argumentales, cuentos e inclusive discursos relacionados con el tema objeto de este inciso para evitar repeticiones en la exposición de otros temas relacionados igualmente con los mismos que se expondrán en los siguientes incisos de este capítulo. Demuestra ello, sin embargo, la complicada ligazón estructural del Quijote así como la interrelación entre los mismos que se señaló antes

en el capítulo tercero de esta disertación.

B.- La Edad de Oro.

El discurso de la " Edad de Oro " (I, xi, pp. 104-106) ejemplificado irónicamente por la historia de " Grisóstomo y Marcela " (I, xii-xiv) controla todos los cuentos y aventuras pastoriles de ambas partes del Quijote.

Dicho discurso, dictado en la tradición de las Georgidas de Virgilio, describe un tiempo ideal que explica Miriam Ruth Loehlin Davis como sigue:

Ideal time was traditionally past or future. If past, it was usually so remote that only an emotional glow and not a mass of distinctive historical detail would be left as its legacy. Legendary beginnings, like Eden or the Golden Age, were among such times.

.
In the tradition of Golden Age, one accepts the theory of primal perfection, of a time without suffering, work, hardship. The Age of Gold was but the start of a series, and was reputed to have been followed by the Age of Silver . . . then the Age of Brass . . . but it was the Age of Iron, when mining gave coinage to man's greed, in which man's full potential for degeneration was clearly established. (34)

Esta edad idílica y la de hierro en la que don Quijote repetidamente afirma estar viviendo aunque aparentemente están en pugna en definitiva se complementan. Así lo explica la citada doctora Davis cuando dice:

The days of heroes or " Days of yore " which Cervantes had in mind by his chivalry references is hard to define in centuries. A spirit, rather than an exact time is represented because some of his ideals are reminiscent of the Age of Gold Like the Age of Gold, Quijote's knights disregard money, regard honor, provide security for the innocent, and are direct and frank about the naturalness of love. In the Visigothic trend, Cervantes praises rule by the fittest of the nobly born, prompt and public justice, a life of action, a pastoral rather than an urban people, strict matrimonial standards and the valorization of chastity, individual initiative and responsibility. (35)

El cuento de Marcela y Grisóstomo (I, xii-xiv), antítesis del cuento de Leandra, Anselmo y Vicente de la Rosa (I, li), conjuntamente con la visita de don Quijote y Sancho a la fingida Arcadia (II, lvii), su retorno al propio lugar con la idea de hacerse pastores conjuntamente con sus amigos y Dulcinea (II, lvii), así como las historias de Cardenio y Luscinda, y Dorotea y don Fernando están controladas por el discurso que ahora se estudia.

Marcela, Grisóstomo y su amigo Ambrosio, al igual que sus contrafiguras Leandra, Anselmo y su amigo Eugenio, ninguno de los cuales es pastor, se visten y pretenden vivir la farsa de actuar como tales en un mundo anacrónico que les es hostil. En la primera historia la desamorada Marcela hace morir de amor a Grisóstomo. En el segundo cuento la enamorada Leandra abandonada por Vicente de la Rosa es luego encerrada en un convento dejando ciego de amor y de amargura al enamorado Eugenio. Cardenio y Dorotea, traicionados por don Fernando (I, xxiv, xxvii, y xxviii), se internan en la Sierra Morena pretendiendo vivir una vida de ermitaños más que pastoril. El contraste entre el mundo idílico de la Edad de Oro y la dura realidad que esas historias ejemplifican se agudiza más si a esto se agregan las dolorosas consecuencias que para don Quijote y Sancho reservan los incidentes argumentales que inmediatamente siguen a las mismas. Así, a la noveleta de Marcela y Grisóstomo sigue la aventura de los yangüeses que muelen a palos a don Quijote y a Sancho al igual que a Rocinante por tratar de defender a este último que se había acercado a las yeguas de los primeros (I, xv). Irónicamente parece decir Cervantes al contraponer ambas historietas, que los hombres defienden más la virginidad de sus ye-

guas que la de sus mujeres ya que castigan a Rocinante por el mismo motivo que argüían los amigos de Grisóstomo para querer atacar a Marcela. Después de la visita a la idílica fingida Arcadia don Quijote y Sancho son arrollados por una manada de toros. (II, lviii). A su regreso al propio lugar e idealizar hacerse pastores, los propios personajes son pisoteados por una piara de puercos (II, lxviii). Por último, Dorotea y Cardenio, que deben su felicidad al hecho de verse envueltos en las aventuras de don Quijote, le pagan a éste con la farsa de la princesa Micomicona y el escarnio de su regreso a su hogar enjaulado, como se ha señalado anteriormente.

Nuevamente vemos el choque entre el ideal, en este caso representado por el discurso de la " Edad de Oro," y la realidad que se ejemplifica irónicamente por los cuentos, aventuras, historias e incidencias argumentales que con ella se relacionan. Queda con ello probado la dependencia de todo este conjunto temático-argumental al tema de Dulcinea que unifica esta obra.

C. Las armas y las letras.

El discurso de las armas y las letras (I, xxxvii-xxxviii), conjuntamente con el de los linajes (I, vii y II, vi) y el del caballero ideal (II, vi) están relacionados con el de la misión caballeresca y subordinados todos, como expresión del ideal supremo, al tema de Dulcinea.

Las armas era el medio a través del cual don Quijote quería alcanzar la fama y subir dentro de su medio social. Caballerescamente era el camino de alcanzar la fama haciéndose merecedor al amor de su dama ideal que siempre se elevaba tradicionalmente a un nivel superior al del caballero.

En su primer aspecto así se lo declara a su sobrina Antonia al decirle:

Dos caminos hay, . . . por donde ir pueden los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es el de las letras; otro el de las armas. Yo tengo más de armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte; así, que casi me es forzoso seguir por su camino, y por él tengo que ir a pesar de todo el mundo . . . los cielos quieren, la fortuna ordena y la razón pide, y sobre todo, mi voluntad desea. (II, vi, p. 501)

Son las armas el ideal imposible no sólo de don Quijote sino del propio Cervantes. Actuando por su alter ego, don Ruy Pérez de Viedra, el Capitán cautivo, narra Cervantes su propia historia militar y su cautiverio novelado de Argelia. En tanto que el primero, al igual que el propio Cervantes, vuelve a España pobre después de una gloriosa vida militar, el Oidor, Juan Pérez de Viedma, representante de las letras, está rico y poderoso. Nueva prueba del ideal imposible; choque con la realidad que hemos fijado como tema unificante de esta obra.

La técnica usada por Cervantes de hacer sufrir a don Quijote para reintegrarlo a la realidad se cumple igualmente en este caso. Al discurso de las " Armas y las letras " sigue la dolorosa broma de Maritornes y la hija de Juan Palomeque al colgar a don Quijote anarrándolo por las muñecas de una portezuela alta del establo (I, xliii, p. 447).

Ejemplificando irónicamente este discurso se pueden igualmente añadir la aventura de los rebaños de ovejas (I, xviii), su contraparte en la aventura de los rebuznos (II, xxv-xxvii) y el duelo del maestro de esgrima y el estudiante (II, xix). Sólo en la primera participa don Quijote tomando por ejércitos de caballeros andantes lo que no era más que dos grandes manadas de ovejas y poniendo su espada al servicio de uno

de los bandos. El resultado de esta idealización fue verse apaleado por los pastores que cuidaban dichas ovejas, perdiendo, muy a su pesar, casi todos los dientes y muelas y vomitándose sobre Sancho que lo estaba examinando (I, xviii, p. 267). En las otras dos aventuras participa don Quijote como observador pero el castigo contra el culpable de la idealización no deja de ofrecerse. Es Sancho el que recibe el castigo en la aventura de los rebuznos (II, xxviii, p. 745); en la segunda el bachiller Corchuelo es el castigado al que su contrincante " . . . le contó a estocadas todos los botones de una media sotanilla que traía vestida haciéndole tiras los faldamentos, como colas de pulpo (II, xix, p. 676). El castigo de Sancho y de Corchuelo aunque son buenos casos de justicia poética no dejan de ser, sin embargo, ironizaciones cervantinas por tratar, al igual que don Quijote, de idealizar una realidad inexistente: el valor del primero y la falta de destreza con la espada del segundo.

D.-Los linajes.

El contraste entre el ideal de la nobleza y la realidad está ejemplificado irónicamente por Sancho y Teresa en relación al gobierno de la ínsula y por Cardenio y Dorotea en relación con don Fernando (I, xxiv y xxviii). Nuevamente el tema de Dulcinea o de la tensión entre el ideal y la realidad controla estas líneas temático-argumentales.

Al igual que en los casos anteriores el desajuste con la realidad conlleva sanciones a quienes lo provocan. Sancho logra el gobierno de Parataria a costa de azotarse para desencantar a Dulcinea. Así se lo impone el Duque (II, xxv, p. 801) haciéndole aún más duro el castigo

la Duquesa al ofrecerle sus propios cilicios y disciplinas para que se castigue (II, xxvi, p. 204). Sancho está consciente de ello cuando le escribe a Teresa y le dice " . . . si buen gobierno tengo, buenos azotes me cuesta " (II, xxxvi, p. 205). Pero su idealización nobiliaria le cuesta aún más caro al sufrir el hambre, la burla y el escarnio de todos en su supuesto gobierno de la ínsula de Barataria que en definitiva tiene que renunciar al ser apaleado y pisoteado por sus alegres burladores (II, liii, pp. 924-926).

Cardenio y Dorotea ejemplifican en sus respectivas noveletas otros problemas de linaje en relación con don Fernando de Aguilar. El primero, aunque noble, era súbdito de los Aguilar y esto a más de su apocamiento hace que pierda a Luscinda y que ésta casi se case con don Fernando (I, xxiv). En cuanto a Dorotea el problema del linaje es aún más grave. Ella es hija de campesino y la separan castas de nobleza de su seductor (I, xxviii, p. 223). Aunque ambos consiguen su propósito y se arreglan las parejas que el linaje separaba no por ello deja de sufrir la imagen de la nobleza por la poca ejemplaridad de la conducta de don Fernando que carece de las condiciones que don Quijote señala al hablar de este tema con su ama y su sobrina (II, vi, pp. 520-521). Irónicamente, en medio de la alegría de sus reconciliaciones amorosas se produce la riña del baci-yelmo donde todos ellos participan y don Quijote y Sancho salen bastante golpeados. Aunque don Fernando parece salir victorioso de esta refriega, no por ello deja de sufrir su posición social por la ley de castas imperante; un noble ha luchado como un rufián contra gente del estado llano que osaron levantar la mano contra él (I, xlv). Democratización de la nobleza o crisis de la nobleza tradicional. En uno o en otro

caso queda bastante deteriorada la imagen nobiliaria de don Fernando.

Los Duques son otro ejemplo de la nobleza decadente. Las fuentes, posiblemente úlceras sifilíticas, de las piernas de la Duquesa, que doña Rodríguez le revela a don Quijote, así lo demuestran (II, xlviii, p. 885). El castigo de sus burlas a don Quijote y Sancho les viene impuesto con justicia poética con el buen gobierno de Sancho en Barataria y la rendición de su paje Tosilos en el duelo que le prepararon con don Quijote (II, lvi, p. 946).

La última ejemplificación que se ofrece es la del aburguesamiento de don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán. Este señor, al que tanto admiraba Sancho y parecen ver con simpatía los narradores de la novela, ha renunciado al caballo brioso y a las armas que llevaron a España hasta el clímax de su imperio; ahora monta una yegua y reduce sus aventuras a la caza de un " hurón atrevido " con un manso perdigón, como le echa en cara don Quijoté dándole una lección de valor al enfrentarse a los leones (II, xvii, p. 655). Recordemos que nobleza significa tradicionalmente ejemplaridad, una de cuyas condiciones es la osadía y el valor que sin duda no acompañaban a este acomodado señor feudal.

Más nobleza demuestra Roque Guinart, el jefe de los bandidos, con su conducta reprobable, que los citados caballeros (II, lx).

E.- El caballero ideal.

Muy relacionado con el tema del inciso anterior está el del caballero ideal que describe don Quijote como aquellos que " . . . lo muestran en la virtud, y en la riqueza y la liberalidad de sus dueños " (II, vi, p. 581). Irónicamente, con excepción de Diego de Miranda, los demás ca-

balleros con los que se va encontrando en su peregrinaje don Quijote, carecen de estas cualidades. En cuanto a Miranda ya hemos señalado su apocamiento que en cierta forma empañaba su honor horizontal u honra, lo que en la tradición de las leyes del honor perjudicaba su virtud, por estar ésta y la honra unidas en un solo concepto.³⁶

El primer supuesto caballero con el que se encuentra don Quijote era un notorio delincuente conocido " . . . por cuantas audiencias y tribunales hay casi en toda España"(I, iii, p. 49). Es irónico que éste sea el que lo arme caballero. En distinto nivel pudiera colocarse al segundo ventero, Juan Palomeque, idealizador pasivo de la caballería andante (I, xxxii) y contradictoriamente miembro activo de la Santa Hermandad (I, xlv).

En otro nivel al que pudiéramos catalogar con don Quijote de nobleza que fue pero que ya no era, colocaríamos a don Fernando, Cardenio, Diego de Miranda, los Duques y quizás a Antonio Moreno, de los que ya se ha hecho referencia a excepción del último que peca de la misma falta de virtud que los anteriores. Es ésta la absoluta falta de piedad que muestran con su escarnio a don Quijote. Exclúyase de nuevo al Caballero del Verde Gabán, en quien vemos un apático noble rural que en su aburguesamiento no comprende los valores espirituales de su hijo poeta y, ni siquiera tiene el valor de los otros para divertirse a costa del loco.

De otra catterva es Sansón Carrasco, primero como Caballero de los Espejos (II, xii-xiv) y luego de la Blanca Luna (II, liv). A éste, aunque pudiera justificársele su primera aventura por poder estar motivada por la lástima, no puede hacerse lo mismo con la segunda que es producto de la venganza (II, xv, p. 642).

La sanción que recibe don Quijote por su idealización del caballero la paga con el escarnio y las burlas que todos, a excepción de Diego de Miranda, le hacen y los golpes y palos que recibe en todos los incidentes que siguen argumentalmente a dichas aventuras.

F.- La fama.

Para los críticos de la llamada " escuela dura " ésta es la fuerza que motiva el actuar de don Quijote. Se basan en el discurso de los linajes, en el del caballero ideal y principalmente en el de la fama que pronunció ante su sobrina y su ama (II, vi, p. 581). No negamos esta motivación en don Quijote pero la vemos con otra perspectiva.

Don Quijote busca la fama dentro de la virtud; en un nivel tan alto que llega al final a comprender que no se alcanza en la tierra sino en la Gloria de la vida eterna. Este es el ideal imposible que se simboliza en el Quijote con Dulcinea, y que explica el propio don Quijote en las siguientes palabras:

. . . y sé que la senda de la virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso; y sé que sus fines y paraderos son diferentes; porque el del vicio, dilatado y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se acaba, sino en la que no tendrá fin, y sé, como dice el gran poeta castellano nuestro que / Por estas asperezas se camina / de la inmortalidad al alto asiento, / do nunca arriba quien de allí declina./ (II, vi, p. 581)

Ejemplifica don Quijote la fama por la virtud a la que aspira con su fidelidad a Dulcinea al rechazar primero a Dorotea disfrazada de princesa Micomicona (I, xxx, pp. 306-307) y luego a Altisidora (II, xlv y xlv) al igual que antes había rechazado a Maritornes creyéndola hija del dueño del castillo que en su imaginación idealizaba (I, xvi,

p. 148). Mejor aún queda ejemplificada esta fama por la virtud en las historias de virtuosos y santos caballeros que cuenta a Sancho camino al Toboso (II, viii, pp. 592-593).

La contradicción entre el ideal y la realidad se ironiza no sólo con las burlas que en las anteriores aventuras se le hacían a don Quijote sino con el castigo físico y moral que de inmediato le sobreviene. Al rechazar a Maritornes lo golpea brutalmente el arriero que con ella estaba citado (I, xvi, pp. 149-150). Dorotea lo engaña y traiciona devolviéndolo enjaulado a su casa (I, xxx-lui). Por su romance frustrado con Altisidora queda por varios días encerrado por arañazos y mordidas que recibe en la cara y los brazos de unos gatos que le meten por la ventana de su habitación en el castillo de los Duques (II, xlvi). Por último, ¿ qué mayor castigo podría haber sufrido don Quijote por su idealización que el encantamiento de Dulcinea con que lo engaña Sancho? (II, x).

Sin embargo, en el Toboso donde pierde toda posibilidad de alcanzar a Dulcinea es dónde, al propio tiempo, tropieza con la iglesia y ratifica el tema de la virtud y la santidad que anticipan el desenlace final. La sublimación de la realidad hasta el ideal imposible, parece decir este símbolo, no está en la tierra sino en la eternidad; en la muerte en estado de Gracia.

G.- La educación de los hijos.

Al hermoso discurso de la educación ideal que pronuncia don Quijote al Caballero del Verde Gabán ayudándole a decidir carrera para su hijo (II, xvi, pp. 649-651), responde irónicamente Sancho Panza, el discípulo de don Quijote, llenándole la celada con requesones y haciéndole sen-

tir que se le derretían los sesos cuando se preparaba para enfrentarse con los leones (II, xvii, pp. 652-653). Nuevo conflicto entre el ideal y la realidad que hace que don Quijote reprenda a Sancho que ha aprendido todo lo que sabe de las enseñanzas del primero. Sancho, lejos de disculparse, desvía la burla hacia los encantadores que afirma le deben perseguir " . . . como hechura y miembro " (II, xvii, p. 652) de su maestro. Nuevo castigo moral que recibe don Quijote por su idealización. Con ideas muy elevadas sobre la educación no ha podido instruir en ellas a quien llamaba " hijo " y " hermano." La tensión entre el ideal y la realidad subordina igualmente en este caso el complejo temático-argumental al símbolo de Dulcinea en la forma enunciada.

H.- La literatura y la poesía.

El tema de la literatura se desarrolla en varias oportunidades argumentales. Excluyendo los escrutinios de las bibliotecas de Alonso Quijano y Juan Palomeque en las que no participa don Quijote el tema se centra en la discusión con el canónigo de Toledo (I, xlix-1) y en la exposición que hizo don Quijote a don Diego de Miranda en defensa de la poesía (II, xvi, p. 649).

Ejemplifica el primer discurso el cuento del " Caballero del lago " (I, 1); al segundo la glosa y el soneto de don Lorenzo, el hijo de don Diego de Miranda (II, xviii, pp. 667-669).

Como en los precedentes complejos temático-argumentales el símbolo de Dulcinea predomina y unifica a éste con los restantes de la obra. La tensión entre la realidad y el ideal se consume a continuación del cuento del " Caballero del lago " al ser terriblemente golpeado don Quijote por Eugenio, el pastor de la oveja descarriada, y por si esto no fuera

bastante, lo es igualmente por los disciplinantes (I, lli).

Las poesías de don Lorenzo de Miranda son igualmente intencionadas y hieren moralmente a don Quijote. La primera, una glosa sobre la fugacidad del tiempo y la segunda, un soneto sobre la leyenda de Píramo y Tisbe, le están recordando a don Quijote el anacronismo de su empresa y la imposibilidad de la misma. La glosa, siguiendo la tradición del tema clásico del carpe diem, es una ironía al intento de revivir el pasado en el presente e implícitamente está demostrando el error de revivir la caballería andante en la realidad histórica de don Quijote. La segunda, donde Píramo lucha y muere tratando de dominar a la naturaleza implacable que lo separa de Tisbe asocia sin duda igual situación del ideal inalcanzable de Dulcinea.

La doctora Meacham explica psicológicamente las mismas considerándolas como la agonía espiritual de don Quijote y citando a Carl G. Jung dice:

The transition from middle age to old age creates . . . the need for affirmation of the differences between the ego and the total psyche; the hero receives his last call to action in defense of ego-consciousness against the approaching dissolution of life and death. This takes him to consider that past and future are monolithic in their essential reality and uniformity. And while we call this vast spatial form an eternal present, Don Quixote does not live or experience the present at all the way we know it existentially. The present is important only because in its actualization it validates for all time the abstract outline of truth which he is fulfilling. What we call the present moment, the only one in which we find ourselves and reality to exist, that moment is for him a mere pin-point connecting a past which contains his essence as preordained and a future which contains it as history (37)

I.- La perfecta casada y el matrimonio ideal.

El discurso del matrimonio ideal se ejemplifica irónicamente con las

" Bodas de Camacho " en el desfile de la corte de Cupido y el Interés (II, xx, pp. 681-685). El de la perfecta casada con Belerma y Durandarte en la cueva de Montesinos (II, xxiii, p. 708). Uno y otro implican la imposibilidad de lograrlo si es que pensamos en Camacho y no en Basilio. Así lo opina Sancho cuando se proclama a favor de Camacho diciendo " El rey es mi gallo; a Camacho me atengo," frente a don Quijote que idealiza la situación al responderle " . . . bien se parece . . . que eres . . . de aquellos que dicen : "Viva quién vence" (II, xx, p. 685). En cuanto a Belerma ni aún en la tumba tiene otro consuelo que el corazón petrificado de su amante (II, xxiii).

Siguiendo la técnica antes apuntada, don Quijote sufre por estas idealizaciones con el encantamiento de Dulcinea que confirma en la " Cueva de Montesinos " (II, xxiii, p. 708).

J.- La guerra justa.

La exposición de las causas de la guerra justa por don Quijote a los dos pueblos vecinos que iban a pelear por la broma de los rebuznos terminó trágicamente. La imprudencia de Sancho hace que éste salga apedreado y que don Quijote huya por única vez en toda la novela al ver " . . . que llovía sobre él un nublado de piedras, y que le amenazaban mil encaradas balles-
tas y no menos cantidad de arcabuces . . . temiendo a cada paso no le entrase alguna bala por las espaldas y le saliese por el pecho" (II, xxvii, p. 744).

Otra ejemplificación irónica de este discurso, quizás doblemente dolorosa porque retrata la vida del propio autor, la da la historia del " Capitán cautivo " con su especial mención de la batalla de Lepanto y

el cautiverio de Argelia (I, xxxix, p. 398). Contraparte de la anterior es la batalla naval de Barcelona contra la nave pirata capitaneada por Anna Félix, la hija del morisco Ricote (II, lxiii). La primera, que es verdadera historia, termina en la pobreza; la segunda, de ficción entre infieles y en territorio español, termina en la felicidad y el reconocimiento. Nuevas pruebas del tema de Dulcinea, símbolo de la tensión entre el ideal y la realidad, así como la imposibilidad de alcanzar la primera.

K.- El ejercicio de la caza.

El discurso de la caza no es de don Quijote sino del Duque (II, xxxiv, pp. 791-793); el primero hasta cierto punto coincide con Sancho al considerar la impertinencia de sus riesgos. No hay contradicción en el personaje ya que desde el principio de la obra se había informado que Alonso Quijano por su interés en los libros de caballería " . . . olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza " (I, i, p. 36). Don Quijote en la cacería que le preparan los Duques y movido exclusivamente por el deseo de defender a la Duquesa se adelanta a todos y espada en mano se enfrenta al jabalí que venía en dirección a ella (II, xxxiv, p. 790).

Como en los anteriores discursos, un cuento, ahora en forma de farsa alegórica, ejemplifica irónicamente el ideal del Caballero. A este discurso sigue el desfile del cortejo de Merlín y Montesinos a la cabeza trayendo entre otros a Dulcinea encantada (II, xxxv).

Las consecuencias estructurales de este discurso y el desencantamiento de Dulcinea van a llevar la obra hasta su capítulo final. La subordinación al tema de Dulcinea es aún más notoria en este caso ya que es su propia existencia la que late en el fondo de toda la aventura. Esto queda de-

mostrado en el desengaño final de don Quijote al entrar en su aldea y tropezarse con otra cacería, ahora de una liebre perseguida por unos galgos, que le hace exclamar: " ¡Malum signum! ; Malum signum! Liebre huye; galgos la siguen: ¡Dulcinea no parece! " (II, lxxiii, p. 1057).

L.- La libertad.

La exposición de este discurso se deriva de largos monólogos, de la acción y motivación de los personajes y de los discursos paralelos, en distinto nivel intelectual que pronuncian Sancho y don Quijote respectivamente, al abandonar su gobernatura el primero (II, liii, p. 926), y el palacio de los Duques el segundo (II, lviii, p. 952). Resulta por ello interesante que a pesar de tener igual motivación psicológica no lo vea así don Quijote y despertando de su sueño al segundo le diga:

Maravillado estoy, Sancho, de la libertad de tu condición: yo imagino que eres hecho de mármol, o de duro bronce, en quien no cabe movimiento ni sentimiento alguno. Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó. (II, lxviii, p. 1029).

Este tema queda igualmente relacionado con el de la justicia ideal cuando don Quijote libera a los galeotes porque le " . . . parece duro caso hacer esclavos a los que Dios y la naturaleza hizo libres " (I, xxii, p. 210).

Conforme a la técnica en todos los anteriores casos probada, a la idealización y a la aventura sigue por incidencia argumental un castigo. Liberado Sancho de los escarnios que le hicieron en Barataria y recuperada su libertad cae con su asno en una sima, lamentándose de su suerte y creyendo morir abandonado en el fondo de ese abismo (II, lv). Al dis-

curso de don Quijote, por excepción, no sigue ninguna consecuencia desagradable. Así lo hace resaltar Cervantes al poner en boca de Sancho el siguiente comentario que sigue a dicho discurso:

En verdad, señor nuestramo, que si esto que nos ha sucedido hoy se puede llamar aventura [su conversación con los labradores que llevaban imágenes de santos para hacer un retablo en su aldea], ella ha sido de las más suaves y dulces que en todo el discurso de nuestra peregrinación nos ha sucedido: della habemos salido sin palos y sobresalto alguno, ni hemos echado mano a las espadas, ni hemos batido la tierra con los cuerpos, ni quedamos hambrientos. Bendito sea Dios, que tal me ha dejado ver con mis propios ojos. (II, lviii, p. 955)

Poco después debía de cambiar su suerte, como había don Quijote contestado al anterior comentario de Sancho, y luego de caer en las dulces redes tendidas entre los árboles de la fingida Arcadia (II, lviii, pp. 957-958) van a ser ambos atropellados por una manada de toros (II, lviii, pp. 962-963). Igual consecuencia tendrá el último citado comentario sobre la libertad de don Quijote despertando a Sancho recriminándolo por la placidez con que dormía, cuando ambos son atropellados por una piara de puercos (II, lxviii, p. 1031). Por último, como ya se ha dicho, los galeotes premiaron la libertad que don Quijote les había dado apedreándolo al igual que a Sancho y quitándoles muchas de sus pocas pertenencias (I, xxii, p. 212). Nuevas ejemplificaciones todas éstas de la tensión entre el ideal y la realidad que ratifica el tema de Dulcinea como central y unificante de todo el Quijote.

LL.- El arte del buen gobierno y los consejos de Sancho Panza.

Una larga conversación sostenida con Sancho antes de asumir el gobierno de Barataria (II, xlii-xliii), una carta que le envió ya instau-

rado en éste (II, li, pp. 910-912), y su ejemplo durante toda la jornada bastaron a don Quijote para preparar a su escudero para ser un excelente gobernador. En nuestra lectura de la obra esto no es difícil de admitir; los ideales de don Quijote pasaron a Sancho Panza. Cervantes, sin embargo, nos quiere convencer de que todo ilimitado ideal terrenal es imposible. Es por ello que a los consejos de don Quijote siguió la burla del enamoramiento de Altisidora (II, xlv) que termina con los arañazos y mordidas de los gatos que introdujeron por la ventana de la habitación de éste en el palacio de los Duques a que ya se hizo referencia y más tarde con las ofensivas endechas y pública acusación de haberle éste robado prendas de amor (II, lvii). Acusar de esto a don Quijote; ; el célibe y casto enamorado de Dulcinea fetichista ! ; Cabe más irónico escarnio a su ideal más elevado ?

En cuanto a Sancho Panza, paga con hambre y golpes su ideal de ser gobernante (II, liii). No satisfechos los Duques con tanto castigo hacen que Sancho se deje manosear y pellizcar por un grupo de alegres dueñas de la Duquesa (II, lxix). Este episodio para resucitar supuestamente a Altisidora es paralelo al de la flagelación que tiene que hacerse para desencantar a Dulcinea que se convirtió en precio de su gobierno, según ya se ha apuntado anteriormente.

Se ha probado en este inciso al igual que en los anteriores que el tema de Dulcinea o del ideal imposible, nacido de la tensión entre la realidad y el ideal es el núcleo de la unidad estructural de todo el Quijote. Se ha probado igualmente que la técnica usada por Cervantes para unir la estructura profunda con la argumental de la obra está re-

presentada por la ironización de los discursos mediante los cuentos intercalados y las aventuras e incidencias argumentales con ellos relacionados. Esta técnica, a su vez, responde al tema central creando la tensión entre el ideal expresado en los discursos y sus mediatizaciones hechas por los demás elementos argumentales. La burla, el escarnio y aún el castigo físico son una constante de que se vale el autor para demostrar que dichos castigos se derivan del hecho de querer don Quijote vivir en un mundo ideal de espaldas a la realidad. Se ratifica con esta segunda constante estructural el tema de Dulcinea que Luis Rosales reduce a las siguientes máximas: " El quijotismo no es compatible con el éxito." " Vivir es fracasar."³⁸

III- Refuerzos Estructurales.

A fin de completar el estudio de la aplicación al Quijote de los dos primeros esenciales mínimos en que se ha dividido el principio de Wölfflin objeto de este capítulo se hará un resumen en este inciso de los refuerzos estructurales que cooperan a fusionar la corriente unificadora de elementos de esta obra, estudiada en el inciso precedente. Hatzfeld siguiendo a Theophil Spoerri³⁹ aplica, sin citarlo, el cuarto principio de Wölfflin que ahora se estudia al Quijote y comparando a esta obra con Gerusalemme liberata de Tasso encuentra en ambas que " . . . cada parte aislada y cada episodio de por sí no significan nada. Su sentido artístico tan sólo se logra en relación al conjunto del Epos. Así es que acontece . . . que las unidades parecidas . . . , insuficientemente cada una de por sí vienen a redondearse en una gran nueva totalidad."⁴⁰ Cervantes buscaba conscientemente esta unidad estructural según se ha demostrado en citas antes

aportadas en este capítulo, pero ninguna es más definida que la que pone en boca del canónigo de Toledo cuanto éste dice:

No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio; sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. (I, xlvii, p. 482)

Buscando estos refuerzos estructurales Hatzfeld estudia las líneas argumentales, los personajes recurrentes así como las anticipaciones, suspensos y recapitulaciones argumentales.⁴¹ En la exposición de los capítulos anteriores se ha hecho referencia a los mismos a excepción de las anticipaciones, suspensos y recuentos argumentales para cuyo estudio nos remitimos al referido libro del citado profesor.

En los capítulos cuarto y quinto precedentes se hizo referencia a la estructura temática al igual que a la espacio-temporal del Quijote. En el inciso precedente de este capítulo se estudió la interrelación entre las estructuras profunda y de superficie del Quijote e interrelaciones de las incidencias argumentales entre sí y con las líneas narrativas y su subordinación al tema central de Dulcinea.

El estudio de Raymond S. Willis sobre los enlaces de los capítulos del Quijote⁴² demuestra la perfecta cohesión compositiva de la obra por lo que nos excusamos de hacer este estudio al remitirnos a dicho trabajo.

La función estructural del silencio en el Quijote, bajo el tópico de lo que dejó de decir Cervantes, es otro tema que ha sido extensamente estudiado por la crítica.⁴³

Queda ahora hacer un resumen de la estructura total del Quijote con-

forme a las premisas que dejamos sentadas en este capítulo y en los dos últimos que le preceden.

Espacialmente el Quijote se presenta integrado por tres elipsis que corresponden a las tres salidas épicas de don Quijote. Las tres elipsis parten del mismo punto de salida, la casa de Alonso Quijano en la Mancha extendiéndose la primera como punto más distante a la venta donde fue investido don Quijote caballero, la segunda hasta la Sierra Morena y la tercera hasta Barcelona. Dichas elipsis tienen dos focos, uno geográfico y otro temático, que no coinciden, creando el desbalance barroco establecido por Wölfflin. La primera salida tiene como centro geográfico a la venta donde fue consagrado caballero don Quijote y como eje temático el desafío de don Quijote a los mercaderes toledanos para que reconocieran la belleza sin par de Dulcinea. La segunda tiene su centro geográfico en la venta de Juan Palomeque y su eje temático en el cuento del "Curioso impertinente," que como quedó explicado es la antítesis del desafío a los citados mercaderes. Y la última, tiene el eje geográfico en el palacio de los Duques, el temático en la aventura del "Barco encantado" y el climático en la "Aventura de los leones." El eje total, centro o nudo de toda la novela quedó situado en la aventura del "Barco encantado" en la cual don Quijote confiesa que ya no puede más, verdadero turning-point de la tensión dinámica entre la realidad física y la ideal, en la que quedó fijado el tema central y unificante de la obra.

Refuerzan la estructura en el espacio el campo de Montiel y Puerto Lápice donde tienen lugar las aventuras de los molinos de viento y el duelo con el escudero de la dama vizcaína, la Sierra Morena, el Toboso,

la cueva de Montesinos, el lugar donde se celebran las " Bodas de Camacho," la casa de don Diego de Miranda, la casa de Basilio, la supuesta ínsula de Barataria, la fingida Arcadia, el lugar cerca de Barcelona donde operaba Roque Guinart y su grupo de bandidos, la casa de Antonio Moreno en Barcelona, dicha ciudad y su puerto, así como las otras dos ventas que visita don Quijote en la tercera salida relacionadas con lectores del Quijote de Avellaneda sirviendo Zaragoza como lugar de referencia entre los dos Quijote, no visitado por el de Cervantes por habérselo escamoteado Avellaneda al escribir su versión apócrifa de la segunda parte de dicho libro.

Los trece discursos mencionados en el inciso precedente de este capítulo constituyen igual número de núcleos temáticos que refuerzan la estructura del Quijote relacionándose con ellos todos los cuentos, aventuras, incidencias y demás elementos compositivos de la obra en la forma descrita en dicho inciso; que a su vez se subordinan al tema de Dulcinea.

Todo lo anterior, unido al tiempo lineal con variaciones pendulares paralelas de la obra y la trabazón compositiva de todos los capítulos, conjuntamente con los medios estilísticos, cooperan a fusionarlos dando unidad al Quijote y una estructura muy compacta de " orden desordenado" como la llamó Cervantes (I, I, p. 500). El tema de Dulcinea o del ideal imposible, nacido de la tensión entre la verdad histórica y la poética, sirve para unificar toda la estructura. Con esta declaración tenemos que oponernos a todos aquellos críticos que como Luis Albérto Ble⁴⁴cu^a niegan toda unidad estructural al Quijote.

IV- Foco Selectivo Variable del " Quijote."

Por regla general Cervantes al igual que los demás narradores de es-

ta obra concentran la atención narrativa en don Quijote y Sancho Panza, y más que en éstos, en sus obras. Ello no obstante hay un gran número de cambios focales con el aparente propósito de evitar recapitulaciones narrativas. Esta técnica, sin embargo, no distrae la atención del lector de los personajes centrales ni del tema predominante en la obra.

Hay tres cambios focales en la primera salida de don Quijote. El primero cuando lo hace irónicamente el autor como narrador omnisciente volviendo su atención a Andrés y a Haldudo luego de alejarse don Quijote orgulloso de creer haber logrado justicia para el primero (I, iv, p. 59). El segundo ocurre cuando el foco se concentra en la casa de Alonso Quijana donde la sobrina, el ama, Pero Pérez el cura y el barbero maese Nicolás están preocupados por su ausencia en tanto que a éste lo traía su caritativo vecino Pero Alonso delirando a consecuencia de su locura y de los golpes que recibió de un mozo de mulas de los mercaderes toledanos (I, v, pp. 64-65). El tercer y último cambio focal de esta salida se produce con el escrutinio y quema de los libros aprovechando que don Quijote dormía y deliraba en su locura (I, iv). La función de estos cambios focales en la estructura de la obra ratifica el tema de la tensión entre la realidad y el ideal y evita distracciones recapituladoras para informar al lector de todo lo que le es necesario saber para poder seguir la acción de la novela.

Al entrar Sancho Panza en la narración los cambios focales entre él y don Quijote son por regla general producto de la acción por lo que habremos de prescindir de ellos. Los cambios de foco se hacen mucho más frecuentes y tienen mucho más trascendencia estructural cuando no son del antes referido tipo.

El primer cambio focal de la segunda salida ocurre cuando Cervantes concentra la atención narrativa sobre sí mismo, Cide Hamete Benengeli y sus manuscritos y el traductor morisco a fin de continuar la interrumpida batalla entre don Quijote y el escudero vizcaíno (I, ix, pp. 91-95). El propósito, como ya se ha apuntado precedentemente, es aumentar la distancia que separa al autor de su obra.

En los capítulos xii a xiv de la Primera Parte el foco se concentra en Marcela y Grisóstomo pasando don Quijote y Sancho a ser meros espectadores de la historieta intercalada. La misma no rompe la unidad estructural sino que la irradia junto con el tema central hacia el mundo pastoril.

Al comenzar el capítulo xvi del propio libro el foco se concentra en la venta de Juan Palomeque reduciéndose cada vez más hasta centrarse en Maritornes para introducir la aventura del arriero en la que se ve envuelto don Quijote (I, xvi). Maritornes, como queda dicho, es el parangón negativo de Dulcinea, reforzando la referida aventura el tema central ya apuntado. Al salir de la venta el foco se concentra en Sancho y su manteamiento, permaneciendo don Quijote impotente de poder ayudarlo (I, xvii, pp. 158-159). Esto pudiera ejemplificar en un plano simbólico la imposibilidad de la empresa de don Quijote y las barreras que lo separan de la realidad.

En la aventura de los galeotes el foco varía concentrándose en las respectivas historietas de éstos hasta que decide liberarlos don Quijote volviendo a centrarse el foco en él (II, xxii, pp. 204-208).

Al llegar a la Sierra Morena el foco se concentra en Cardenio (I, xxiii, xxiv y xxvii) y un poco más tarde en Dorotea (I, xxviii). Dan

entrada con sus cambios focales a las historietas de Cardenio y Luscinda y Dorotea y don Fernando que se unen al tema central como mediatizaciones del ideal cortesano y al argumento principal por la aventura de Micomicona que busca el regreso de don Quijote a su casa (I, xxix). Entre ambas aventuras se produce otro cambio de foco al enviar don Quijote a Sancho al Toboso con una carta para Dulcinea quedando el primero en la Sierra Morena y pasando la acción al segundo que al encontrarse con el cura y el barbero se ve envuelto en la necesidad de mentir a su amo (I, xxvi-xxxi). Se deja abierto con esto el encantamiento de Dulcinea que va a estructurar narrativamente la Segunda Parte del Quijote.

En la segunda visita a la venta de Juan Palomeque deja de ser don Quijote eje focal para pasar éste primero al " Curioso impertinente " (I, xxxiii-xxxv). A fin de no romper la unidad narrativa interrumpe don Quijote la lectura de esta novela con su batalla contra los cueros de vino confundidos oníricamente con gigantes convencido de haber vencido al gigante enemigo de Micomicona (I, xxxvi, pp. 363-366). Aclarada la confusión vuelve el foco a la interrumpida novela que termina en el resto del capítulo (I, xxxv, pp. 366-371). Cambia nuevamente el foco con la llegada de don Fernando y Luscinda concentrándose en ellos la narración y resolviéndose favorablemente los amores entre Luscinda y Cardenio y don Fernando y Dorotea (I, xxxvi). Vuelve el foco a don Quijote que se ve interrumpido con la llegada de Zoraida y Ruy Pérez de Viedma, el Capitán cautivo, que introduce don Quijote con el discurso de las " Armas y las letras " (I, xxxvii-xxxviii). A continuación el foco se centra en el Cautivo que cuenta su vida guerrera y sus desventuras en Argelia (I, xxxix-xli); uniéndose su historia con la de don Fernando a través del hermano de este últi-

no, don Pedro de Aguilar en el que se enfoca brevemente la narración (I, xxxix-xl, pp. 402-404). Con la llegada de otro nuevo grupo a la venta se centra el foco en don Juan de Viedma y su hija Clara (I, xlii, pp. 234-440) uniéndose su historia a la de su hermano el Capitán cautivo así como a la de don Luis y Clara al centrarse el foco en ellos en el capítulo xliii. Durante estas dos últimas historietas el foco pasa brevemente a don Quijote (I, xlii, p. 439) para concentrarse de nuevo en él al ofrecerse a cuidar lo que él suponía castillo (I, xliii, p. 444). Al estar prestando guardia, iniciada con un poético apóstrofe a Dulcinea, Maritornes y la hija del ventero lo amarran con los arreos del asno de Sancho de una portezuela alta del corral (I, xliii, p. 447) llegando luego los criados de don Luis en los que se concentra el foco (I, xlii, pp. 451-453). Las dos peleas tumultuosas que a continuación se producen (I, xlii-xlii, pp. 456-457 y 451-465) en la que participan todos los que se encuentran en la venta sirven para unificar sus respectivas historietas con las de las de la aventura de la bacía de barbero convertida en yelmo de Mambrino y con la aventura de los galeotes. Al abrirse el foco narrativo para comprender a todos los participantes y a sus respectivas líneas narrativas se logra la fusión de todas ellas en la línea central mediante la corriente unificadora que la secuencia focal produce. La inclusión en ellas del baci-yelmo enfoca a su vez la narración en el tema de Dulcinea, o sea, en la tensión entre la realidad sublimada y la física en la que todos los huéspedes de la venta inconscientemente caen al participar en la pelea por defender o atacar a don Quijote y Sancho, poniéndose, al hacerlo, en uno u otro lado de la visión congnoscitiva de la realidad.

Vuelve el foco a centrarse en don Quijote al que llevan supuestamente encantado de regreso a su hogar (I, xlvi, p. 473). Sólo hay dos variaciones focales desde este momento hasta terminar la primera parte del Quijote. La primera parte ocurre con el encuentro del canónigo de Toledo, departiendo con el cura Fero Pérez y luego con don Quijote sobre el tema de los libros de caballería y la verosimilitud del ideal literario (I, xlvii-xlix). La segunda y final tiene lugar al centrarse el foco en Eugenio que cuenta la historia de Leandra y Vicente de la Rosa.

En la segunda parte del Quijote no hay tantos cambios focales como los que hemos apuntado en la primera, pero éstos igualmente se producen. El foco concentrado inicialmente en don Quijote, su familia y amigos, luego pasa a Sancho (II, ii) y más tarde a Sansón Carrasco (II, iii) y a la publicación de la Primera Parte de las aventuras de los primeros. Seguidamente vuelve el foco a Sancho conversando con su esposa Teresa (II, v) para concentrarse de nuevo en don Quijote hablando con el ama y su sobrina Antonia (II, vi) y luego en éstas dos últimas hablando con Sansón Carrasco (II, vii). El propósito unitivo estructural queda completamente trazado con estos cambios focales: proyección literaria de don Quijote y Sancho sobre sí mismo y sus aventuras; cambio y madurez de Sancho preparándose para el gobierno de su ínsula; y plan de Carrasco para curar de su locura a don Quijote dentro del medio caballeresco que ha sido causante de la misma.

El foco sigue concentrado en don Quijote y Sancho compartiéndolo en la aventura del Caballero de los Espejos con Sansón Carrasco disfrazado de aquél (II, xii-xiv), y después con don Diego de Miranda, el Caballero

del Verde Gabán (II, xvi). El primer cambio focal permite continuar las aventuras de don Quijote y Sancho al fracasar Carrasco en su primer intento de vencer al primero, en tanto que el segundo permite constatar la diferencia entre don Quijote y Miranda en la aventura de los leones (II, xvii). En casa de don Diego hay nueva concentración focal en éste y su hijo don Lorenzo para traer el tema de Dulcinea o del ideal imposible a la narración mediante las poesías que recita don Lorenzo, como se ha hecho referencia anteriormente (II, xviii, pp. 663-669).

Al encontrarse don Quijote y Sancho con los dos bachilleres que iban a las bodas de Quiteria y Camacho hay un breve enfoque narrativo en estos últimos así como en los bachilleres para reforzar el tema del ideal imposible (II, xix). Este tema se refuerza con el desfile del Interés y Cupido con que se inician las referidas bodas en el que se centra el foco narrativo (II, xx, pp. 682-684). Más tarde se enfoca en Quiteria y Basilio al describirse la boda y el pretendido suicidio y subsiguiente matrimonio del segundo con la primera (II, xxi). Durante esta aventura pasa don Quijote de observador a defensor de la joven pareja volviendo el foco narrativo a concentrarse en él uniéndose en tal forma esta historia con la línea principal narrativa de la novela.

Luego de la bajada de don Quijote a la cueva de Montesinos donde el foco se centra en él y en su narración onírica pasa el enfoque al soldado que se encuentran en la venta que hace la historia de la enemistad entre dos pueblos vecinos por la burla del rebuzno de sus alcaldes (II, xxvi, p. 720) que termina al llegar Ginés de Pasamonte, disfrazado de maese Pedro a la venta (II, xxv, p. 722). Pasa a maese Pedro y a su retablo

el foco narrativo con la presentación del romance de Gaiferos que interrumpe a cada paso don Quijote para por último irrumpir en la escena y tomar partido por la marioneta que representaba al héroe legendario (II, xxvii). La función estructural de este cambio focal es manifiesta sirviendo para reforzar la unión entre las dos partes del Quijote y llevarlas ambas al tema central de la tensión entre la realidad y el ideal, según se señaló al hablar de este episodio al comienzo de este capítulo.

El foco, de nuevo centrado en don Quijote y Sancho, pasa a la farsa del " Diablo correo " con Merlín y Durandarte para reforzar el tema del encantamiento de Dulcinea y preparar la secuencia de la acción con la flagelación de Sancho para desencantarla (II, xxiv-xxxv). Se refuerza con el cambio focal y la introducción de esta nueva línea argumental la unidad de todo el resto de la novela. Temeroso de romper la unidad estructural de la obra, según hace Cervantes declarar a Cide Hamete (II, xlv, p. 848), recurre a un movimiento pendular de foco entre don Quijote y Sancho cuando éste deja a don Quijote en el palacio de los Duques y pasa a su gobierno de Barataria (II, xlv- liii). Ya se ha hecho relación de esta técnica al hablar del espacio y el tiempo así como al nuevo cambio de foco centrado en la familia de Sancho y al cura y a Sansón Carrasco al llevar un paje de los Duques la carta que Sancho escribió a su esposa Teresa haciéndole saber de su gobierno (II, l). El propósito estructural de este aparte es el de informar a Carrasco del paradero de don Quijote para que pueda en lo adelante seguirle los pasos hasta vencerlo completando el ciclo narrativo iniciado desde el principio de la Segunda Parte de esta novela.

Camino de regreso a reunirse con don Quijote se encuentra Sancho con su amigo el morisco Ricote concentrándose el foco en ambos e iniciándose una nueva línea argumental que va a unirse con la historia de don Gregorio y Ana Félix en Barcelona. Al encontrarse de nuevo don Quijote y Sancho que se ha caído en el fondo de una sima, vuelve a centrarse en ellos el foco narrativo. Cambia brevemente dicho foco a doña Rodríguez, su hija y el paje Tosilos en el duelo que en defensa del honor de la segunda está dispuesto a tener don Quijote con el último (II, lvi, pp. 945- 947), cambiando nuevamente para centrarse en Altisidora (II, lvii, pp. 948-951). Estas distracciones focales preparan el desenlace de las nuevas líneas subargumentales con ellas relacionadas (II, lvi y lix). De más interés estructural es el breve enfoque en don Juan y don Jerónimo (II, lvii, pp. 948-951), y mayor aún el de don Alvaro de Tarfe (II, lxii) por enlazar al Quijote de Cervantes con el de Avellaneda, según se apuntó oportunamente.

Llegando a Barcelona el foco se centra en Roque Guinart y la historia de Claudia Jerónima y don Vicente; aunque don Quijote y Sancho no desaparecen quedan en plano focal secundario (II, lx). En la ciudad de Barcelona hay tres cambios focales. Los dos primeros son incidentales; el último concluye la misión caballeresca que se había impuesto don Quijote. Son éstos las concentraciones focales en la " cabeza encantada " de don Antonio Moreno (II, lxii, pp. 990-991); la batalla naval con el barco pirata de Ana Félix y el salvamento de su amante don Gregorio (II, lxiii, lxv); y la revelación de Sansón Carrasco de su identidad como Caballero de la Blanca Luna así como la causa de su duelo con don Quijote (II, lxv, pp. 1013-1014).

En el viaje de regreso a la lancha los dos cambios focales que ocurren ya han sido señalados precedentemente; son éstos el desenlace de la aventura de Altisidora y el encuentro con don Alvaro de Tarfe.

El uso de la técnica de foco narrativo selectivo variable global barroco permite dar variedad argumental y temática al Quijote sin romper la unidad estructural de la obra. Se pudiera argumentar con razón que muchas obras renacentistas hacen uso de igual técnica, pero la diferencia cualitativa de su uso las hace diametralmente opuestas. En el Renacimiento esta técnica sirve para estructurar planimétricamente las obras por carecer el foco del carácter global del barroco. En consecuencia los elementos se mantienen individualizados y con relativa independencia a pesar de estar sometidos a una línea argumental y temática única. El foco actúa en función de tiros o visiones aisladas permitiendo ver la independencia compositiva y la recesión escalonada de los distintos elementos de la obra pese a la unidad total de la misma provocada por su simplicidad estructural. En el Barroco, y esto lo vemos en el Quijote, el uso de la propia técnica por su específico carácter global, no sólo diversifica argumentalmente la obra sino que también se proyecta temáticamente en la misma con una gran irradiación compositiva. La función global del foco reúne a todos los elementos que lucen estar aparentemente dispersos, y que dejan, a consecuencia del uso de dicho foco, de tener individualidad para integrarse en un conjunto único impartiendo homogeneidad y recesión simultánea a toda la obra. Quede con esto probado el tercero y último de los esenciales mínimos en que quedó dividido el cuarto principio de Wölfflin al comienzo de este capítulo.

V- Observaciones sobre la Aplicación del Cuarto Principio de Wölfflin al
" Quijote. "

Basado en el análisis y aplicación de los tres esenciales mínimos en que quedó dividido el cuarto principio de Wölfflin que se estudia en este capítulo, se estima haber probado:

a) Que todos los temas del Quijote se subordinan al de Dulcinea o del ideal imposible, nacido de la tensión entre la realidad física y la sublimación de la misma en el ideal.

b) Que al relacionar las estructuras profunda y argumental del Quijote nace una corriente unificante de elementos que fusiona todos los temas y líneas argumentales de la obra y subordina los mismos al tema de Dulcinea.

c) Que la corriente unificadora de elementos que estructura el Quijote surge en esta obra de la irradiación temática representada por los discursos, ejemplificados irónicamente por los cuentos interpolados, las aventuras e historietas relacionadas con ellos y las incidencias argumentales que les siguen.

d) Que la ejemplificación irónica de las variaciones del tema de Dulcinea representados por los discursos casi siempre terminan en un castigo físico o moral infligido a don Quijote o a éste y a Sancho como consecuencia de su enajenación de la realidad física. Esta técnica refuerza la correspondencia entre la estructura de la obra y el tema central, pudiéndose formular la siguiente proporción:

$$\frac{\text{ideal}}{\text{realidad}} : : \frac{\text{Dulcinea}}{\text{Aldonza}} : : \frac{\text{discursos}}{\text{cuentos-aventuras}} : : \frac{\text{gloria}}{\text{fracaso}}$$

e) Que el foco narrativo es selectivo, múltiple, global y variable permitiendo gran irradiación temática y variedad argumental mediante la introducción de sucesivas líneas subargumentales sin romper la unidad estructural de la obra.

Esto probado permite afirmar que el Quijote tiene unidad estructural con multitud de temas subordinados al tema predominante de Dulcinea lograda mediante la corriente unificadora de elementos que las correspondencias entre su estructura profunda y la de superficie dinámicamente establecen. Dicha unidad se refuerza mediante todos los elementos compositivos de la obra y la técnica de un foco múltiple global selectivo variable que concentra en la línea narrativa y en el tema central toda su estructura.

De lo expuesto queda probado que el Quijote participa por completo de las características establecidas por el cuarto principio de Wölfflin como esenciales del arte barroco. Al hacerlo se ratifican las conclusiones de los capítulos tercero, cuarto y quinto que preceden y la procedencia del estudio que se está haciendo en esta disertación.

NOTAS

¹ Principles of Art History, p. 105. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición.

² El pensamiento de Cervantes, pp. 22-23.

³ "La estructura del Quijote," 161; idem en Hacia Cervantes, p. 311; y "Cervantes y el Quijote a nueva luz," p. 62.

⁴ "La composición de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha," 323-369; idem, Sentido y forma del "Quijote", y, "La creación literaria del Quijote de 1605," 307-319.

⁵ "Arquitectura del Quijote," 269-285; e idem, "Análisis de la estructura," en Reflexiones, pp. 11-20.

⁶ "Apuntes para la fijación de las estructuras esenciales en el Quijote," 159-231.

⁷ Cervantes. La invención del "Quijote" (París: Macchette, 1954), p. 343.

⁸ "Fielding and the Structure of Don Quijote," Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII (1956), 1-16.

⁹ "Episodio, novela y aventura en Don Quijote," Anales Cervantinos, V (1956), 209-230.

¹⁰ "Extraneous Episodes in Don Quijote," Hispania, XXXVI (1953), 305-309.

¹¹ La composition du roman "Don Quijote", Orbis Litterarum, Supplementum, I (Copenhague: Orbis Litterarum, 1957).

¹² "The Pertinence of 'El Curioso impertinente'," Publications of the Modern Language Association, LXXII (1957), 587-600.

¹³ "La pertinencia del 'Curioso impertinente'," Revista, 100 (Colombia, marzo 11 de 1957), 7-14.

¹⁴ "Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quijote, Part One," Comparative Literature, X (1958), 121-135.

- 15 " Génesis y desarrollo del Quijote, Anales Cervantinos, VII (1958), 157-235.
- 16 " El plan primitivo del Quijote," 463-471.
- 17 " Elementos del Quijote," Anales Cervantinos, IX (1961-1962), 1-28.
- 18 Historia y ficción en el Quijote," Papeles de Son Armadans, LXXXIV (marzo de 1963), 235-252.
- 19 El mundo del " Quijote," p. 169.
- 20 " Algunos aspectos del ritmo y del novimiento narrativo del Quijote," 287-309.
- 21 " Sobre la estructura del Quijote," 365-387.
- 22 "L'unitat de Don Chisciotte," 534-545.
- 23 " Structure and the Search for Truth in the Quijote," 309-326.
- 24 " The Structure of Don Quixote," 241-256.
- 25 El "Quijote" como obra de arte, pp. 7-23.
- 26 " Del título y la estructura del Quijote," en En torno al "Quijote", pp. 120-122.
- 27 " La estructura del Quijote," 311.
- 28 Ibid, 161.
- 29 " Cervantes y el Quijote a nueva luz," p. 10.
- 30 Sentido y forma del "Quijote", pp. 199-205.
- 31 Edward C. Riley, " The Form of the Work," in Cervantes' Theory, pp. 121-122.
- 32 Cervantes, El Quijote, II, xliv, pp. 848-849. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencias a esta edición.

33 Edmond Cros, Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache" (Paris: Didier, 1967), p. 227, et passim.

34 The Individual and the Basis of an Ideal Society in Cervantes, pp. 63-64.

35 Ibid, pp. 70-71.

36 Karl Vossler, Introducción a la literatura del Siglo de Oro (Madrid: Ed. Cruz y Raya, 1954), p. 83.

37 Heacham, Time, pp. 26, 27 y 159.

38 Cervantes y la libertad, I, 332-349.

39 Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso, Op. cit.

40 El "Quijote" como obra de arte, p. 111.

41 Ibid, pp. 111-119.

42 The Phantom Chapters of " Don Quijote " (N. Y.: Hispanic Institute, 1953), pp. 21-82.

43 Alan S. Trueblood, " Sobre la selección artística en el Quijote". . lo que ha dejado de escribir" (II, 44), " Nueva Revista de Filología Hispánica, X (1956), 44-50; idem, " El silencio en el Quijote," Nueva Revista de Filología Hispánica, XII (1958), 160-180; idem, " Nota adicional sobre Cervantes y el silencio," Nueva Revista de Filología Hispánica, XIII (1959), 98-100; entre otros.

44 " A su albedrío y sin orden alguno. Nota al Quijote," Boletín de la Real Academia Española de la Lengua, XLVII (1967), 511-520.

CAPÍTULO VII

EL QUINTO PRINCIPIO DE WÖLFFLIN APLICADO AL QUIJOIE

CLARIDAD VS. CLAROSCURO

I- Reducción de este Principio a Esenciales Mínimos.

Siguiendo la propia orientación crítica estructuralista utilizada en los capítulos anteriores se dividirá el quinto y último principio de Wölfflin en los siguientes esenciales mínimos:

1.- Tema: claridad absoluta de un tema único en la obra renacentista vs. relativa oscuridad del tema central por la multiplicidad de temas del Barroco.¹

2.- Estructura: exhaustiva representación de la forma en la obra renacentista vs. oscuridad estructural de la obra barroca (Wölfflin, p. 197).

3.- Tiempo: inmutabilidad de la forma como expresión de atemporalidad en la obra renacentista vs. fluir cambiante de formas como expresión dinámica de tiempo en la obra barroca (Wölfflin, p. 205).

4.- Atmósfera: luz y color como definidores de la forma en la obra renacentista vs. luz y color como valores propios en la obra barroca (Wölfflin, p. 197).

5.- Foco: visión fraccionada de la realidad por distribución igualitaria de la luz en el Renacimiento vs. concentración de luz en el centro focal con diferencia de iluminación entre los elementos secundarios del

Barroco (Wölfflin, pp. 202 y 203).

En los tres capítulos precedentes se hizo el estudio temático y estructural del Quijote al aplicar al mismo los principios segundo, tercero y cuarto de Wölfflin. Corresponde a este capítulo revisar las conclusiones formuladas en los mismos al considerar los efectos de la distribución de luces, sombras y colores según el quinto principio del citado filósofo del arte. George K. Ross estudiando este efecto en las artes plásticas define el tema en los siguientes términos:

Fundamentally, drawing or painting is divided into two major methods of representation: namely, flat and round techniques. The theory of the first type of rendering supports the idea that the materials of graphic expressions are two dimensional in nature. Since the mental image must be transferred onto a flat surface, its identity as plastic structure is lost and the form is then translated into planes. There is no effort to make the three dimensional actual form appear to have depth when it is translated on the two dimensional surface. The latter theory of representing form uses various devices, such as perspective, color and chiaroscuro in order to give the flat surface an appearance of having modulation or to present a more realistic imitation of nature's structural shapes. (2)

Aclara Woodbury a este respecto que " when we see no shadows we naturally assume a flat surface and the eyes give us no means of proving it other wise . . . A drawing made without following the laws of lights tells nothing of solid form or bulk."³ Erns March, por último, llevando este problema al campo de la sicología señala:

Colors, sounds, temperatures, pressures, spaces, times, and so forth, are connected with one another in manifold ways; and with them are associated dispositions of mind, feelings, and volitions. Out of this fabric, that which is relatively more fixed and permanent stands prominently forth, engraves itself on the memory, and expresses itself in language. Relatively greater permanency is exhibited, first, by certain complexes of colors, sounds, pressures, and so forth, functionally connected in time and space, which therefore receive spacial names, and are called bodies.

.

Bodies do not produce sensations, but complexes of elements (complexes of sensations) make up bodies. If, to the physicist, bodies appear the real abiding existences, whilst the " elements " are regarded merely as their evanescent, transitory appearance, the physicist forgets, in the assumption of such a view, that bodies are but thought-symbols for complexes of elements (complexes of sensations). 4

Partiendo de estas premisas se llega a la conclusión de que los elementos modificantes de la estructura de un objeto influyen más en el proceso cognoscitivo del observador que la estructura modificada del mismo, producto de la influencia que aquellos producen.⁵ Expresando esta idea en una ecuación matemática pudiéramos decir que:.

$$A : \text{modificantes} : : \text{modificantes} : A'$$

(donde A' es la realidad modificada de la estructura A).

Si se considera conforme al principio que estudiamos en este capítulo lo que la luz y las sombras son modificantes que adquieren valor propio en el Barroco se puede ver la importancia que ellos tienen en la determinación temática y estructural del Quijote. Considérese a este efecto que la trascendencia estructural del perspectivismo narrativo y de la fusión de elementos en contrario así como la profundidad compositiva del Quijote multiplica, aún más, la importancia del estudio que se pretende hacer en este capítulo.

II- Tema: Claroscuro Temático del " Quijote."

Las luces y las sombras funcionan como modificantes que determinan la temática central del Quijote. Desde el principio de la obra surge la técnica del claroscuro como determinante temática. En efecto, la causa de la disociación cognoscitiva de la realidad por parte de don Quijote

nace, al decir de Cervantes, de que tanto se enfrascó Alonso Quijano en la lectura de libros de caballería " . . . que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio."⁶ De esta locura nace el símbolo de Dulcinea o del ideal imposible producto de la tensión entre la realidad histórica o sensorial y la poética o sublimada. Este es el tema central y unificante del Quijote conforme se dejó sentado en el capítulo quinto de esta disertación. Helmut Hatzfeld en un artículo aún en prensa, cuya lectura debemos a la amabilidad de su autor, partiendo de conclusiones sentadas por Schöne⁷ señala la importancia temática del claroscuro en el Quijote como característica eminentemente barroca cuando afirma:

Wolfgang Schöne in his study on the light in painting stresses the fact that the schools of Ribera and Zurbarán have developed the chiaroscuro style into its last possible consequence of a hostility towards color which is equivalent to a dualism of light and dark as sharply divided as Heaven and Hell, Good and Evil recognized as absolute values. This type of psychological twilight is not interested in painterly realism. A lack of feeling for color has been stressed for Spanish Baroque literature likewise, even for the Quijote (with the only colors green and red) As far as twilight in literature is concerned, there are the nights illuminated by star - or torch-light, - and the dawns and the dusks with more or less symbolic implications.

.....
The dusk is responsible for all the erroneous apariencias and impressions and it is no coincidence that the first engaño a los ojos de Don Quijote occurs at dusk (anochecer): " Vio no lejos del camino . . . una venta . . . y llegó a ella a tiempo que anocheecía . . . , luego que vio la venta se le representó que era un castillo"(Don Quijote, I, ii). 8

Casaldueiro se expresa en igual sentido cuando dice que el Quijote " . . . no ofrece un violento contraste de luz y oscuridad, sino un amortiguamiento de la luz, un enlace de luces y sombras, un ocaso. La palabra que usa Cervantes , , . es entreclaridad."⁹ Antonio Gómez Galán, por su

parte, estudia los efectos simbólicos del día y la noche en el Quijote como elementos del fluir del tiempo y de la atemporalidad mítica de la oscuridad en la temática de la obra. Determina con ello la importancia de la luz como creadora de la atmósfera donde se desarrolla la novela.¹⁰ Este artículo al igual que el de Hatzfeld son grandes precedentes para el estudio del claroscuro temático del Quijote que entramos a discutir.

En los capítulos anteriores se probó la complicada madeja temática del Quijote. Se analizó igualmente como la multiplicidad de temas de esta obra se subordina al símbolo proteico de Dulcinea y como éste le imprime unidad a toda la obra. También se estudió la relación entre los discursos, como expresiones temáticas, con los cuentos, historias, aventuras, e incidentes que se relacionan con ellos como ejemplificaciones irónicas de los mismos. Se intenta ahora estudiar la desigual distribución de la luz como modificante de la realidad sensorial y factor de visualización sublimadora que se produce como consecuencia del contraste de luces y sombras que origina. A fin de ajustar este estudio al hecho en los capítulos precedentes se hará el mismo con referencia a cada uno de dichos discursos y sus incidencias.

A.- El tema de Dulcinea.

Este tema se presenta por regla general dentro de un marco de luces y sombras, de claroscuro, que refuerza la iluminación del motivo central.

Dulcinea, creada en la imaginación de Alonso Quijano dentro de su casa y sin especial referencia a iluminación (I, i, p. 40), adquiere su verdadero carácter al sublimarse con el reto que hace don Quijote a los mercaderes toledanos a plena luz del día (I, iv, p. 59). El con-

traste de dicha sublimación con el cuento del " Curioso impertinente," (I, xxxiii-xxxiv), que irónicamente lo ejemplifica según se señaló en el capítulo anterior, se refuerza por el uso del claroscuro. La fe de don Quijote en Dulcinea está rodeada de gran iluminación; la de Anselmo en Camila de sombras no sólo por la narración en sí sino por el ambiente de la oscuridad del salón de la venta donde fue leído a la luz de unas velas.

Predomina el claroscuro intensificándose en Dulcinea la iluminación en las tres oportunidades en que ésta se materializa y en las dos evocaciones que de ella se hacen. Don Quijote la ve por primera vez a la luz del día, cerca del Toboso, al salir del monte donde acampaba con Sancho (II, x, pp. 606-608). Es de hacerse notar que llegaron a dicha villa en plena oscuridad de la noche y por causa de ella se toparon con la iglesia al ir en busca del castillo de la imaginada princesa (II, ix, p. 598). El claroscuro es aún más definido cuando de nuevo la ve don Quijote en su viaje onírico a la cueva de Montesinos (II, xxiii, p. 709). En dicha cueva, iluminada por " una pequeña luz [que entraba] por unos resquicios o agujeros . . . abiertos en la superficie de la tierra, " se halló don Quijote en medio de un bellísimo prado, ofreciéndosele a la vista " . . . un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y claro cristal fabricados " (II, xxiii, pp. 702-703). En este cuadro de tanta iluminación sobre el fondo oscuro de la cueva ve don Quijote a Dulcinea (II, xxiii, p. 709). La tercera y última vez en que Dulcinea se materializa es en el cortejo de Merlín preparado por los Duques (II, xxxv, pp. 799-800). Es en esta oportunidad

donde Cervantes reconoce la técnica del claroscuro que está utilizando cuando al describir la atmósfera del lugar expresa:

. . . salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas, presto se les pasó el día y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claroscuro que trajo consigo ayudó mucho a la intención de los duques, y así comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía La luz del fuego . . . casi [cegó] . . . los ojos . . . de los circunstantes, y aún de todos los que en el bosque estaban. (II, xxxiv, p. 793)

Esta gran iluminación con la música que la acompaña crean un doble ambiente emocional perfectamente buscado por Cervantes como se desprende de la siguiente conversación entre Sancho y la Duquesa:

-- Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.
 -- Tampoco donde hay luces y claridad -- respondió la duquesa.
 A lo que replicó Sancho:
 -- Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan, y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas. (II, xxxiv, p. 796)

La doble perspectiva de la realidad que el uso de la luz y sus contrastes de oscuridad imprimen al ambiente donde por última vez vemos a Dulcinea responden al valor que hemos dado a este símbolo en el inciso segundo del capítulo quinto de esta disertación.

Responde a igual propósito la gran iluminación de Dulcinea frente a la semioscuridad del bosque en la doble evocación que hacen de ella don Quijote y Sancho Panza luego de la engañosa embajada de este último al Toboso encontrándose el primero en la Sierra Morena (I, xxxi, pp. 311-313).

Por último, hay también claroscuro en los dos apóstrofes que dirige

don Quijote a Dulcinea. En el primero, próximo a comenzar su penitencia en la Sierra Morena la llama " . . . día de mi noche" (I, xxv, p. 240). En el segundo, de carácter épico dirigido al sol y a la luna, es aún más patente el contraste de luces y sombras cuando dice en la más profunda oscuridad de la noche haciendo guardia en el patio de la venta de Juan Palomeque:

Dame tú nuevas della ; oh luminaria de las tres caras ! Quizá con envidia de la suya la estás ahora mirando, que, o paseándose por alguna galería de sus suntuosos palacios, o ya puesta de pechos sobre algún balcón está considerando cómo salva su honestidad y grandeza, Y tú, sol, que ya debes de estar aprieta ensillando tus caballos, por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplicóte que de mi parte la saludes (I, xliii, p. 445)

B.- El tema de la misión caballeresca.

Este tema es presentado dentro de un contraste de luces y sombras aún más intenso que el del inciso anterior. Nace en la imaginación de Alonso Quijano dentro de su casa y sin especial mención de luz (I, i, p. 38); se reafirma en el claroscuro del amanecer que describe el inicio de su primera salida (I, ii, p. 42); y se define y confirma en la ceremonia de la vela de las armas y en la de armarse caballero en la oscuridad de la noche del patio de la primera venta (I, iii, pp. 50-53).

Luces y sombras crean la atmósfera de las múltiples oportunidades donde don Quijote explica su misión como caballero andante. Era de noche cuando emprendió con Sancho su segunda salida (I, vii, p. 79). Era igualmente de noche en la más profunda oscuridad de un bosque cuando explicó a Sancho la razón de su empresa mientras oían el tenebroso ruido de los batanes de molino (I, xx, p. 179). Era un día lluvioso con al-

gunos resplandores de luz cuando después de despojar al barbero de su bacía, que creía ser el yelmo de Mambrino, hace un paralelo imaginario de su misión con la del cuento del " Caballero del sol " que hace a Sancho (I, xxi, p. 197). La luz está opacada por el polvo cuando entra en su única batalla campal contra los rebaños de ovejas que confundió por efecto del claroscuro con ejércitos de caballeros que se aprestaban al combate (I, xviii). Es de día y hay gran iluminación cuando explica don Quijote su misión a los galeotes luego de liberarlos (I, xxii, p. 210). Es igualmente de día cuando también se la explica a Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán (II, xvi, pp. 645-646), o discute sobre ella con el capellán de los Duques (II, xxxiii, p. 770). Por último, era de noche cuando se encuentra en un bosque con Sansón Carasco disfrazado de Caballero de los Espejos (II, xii) y de día cuando de nuevo se lo encuentra en Barcelona, ahora como Caballero de la Blanca Luna, que lo vence y le hace terminar su misión de caballero andante (II, lxiv).

Estos contrastes de luces y sombras refuerzan el tema de este inciso creando la tensión entre la realidad y las apariencias que caracteriza al Barroco según el principio de Wölfflin que ahora estudiamos.

C.- El tema de la Edad de Oro.

Don Quijote pronuncia el discurso objeto de este tema en el claroscuro del resplandor de una hoguera ya entrada la noche (I, xi, pp. 104-106). El narrador crea el ambiente donde este hermoso discurso se pronuncia describiendo las emociones de don Quijote y de Sancho frente a la oscuridad de la noche que los va cubriendo con las siguientes palabras:

. . . diéronse priesa por llegar a poblado antes que anocheciese; pero faltóles el sol, y la esperanza de alcanzar lo que deseaban, junto a unas chozas de unos cabreros, y así, determinaron de pasarla allí; que cuanto fue de pesadumbre para Sancho no llegar a poblado, fue de contento para su amo dormirle al cielo descubierto, por parecerle que cada vez que esto le sucedía era hacer un acto posesivo que facilitaba la prueba de su caballería. (I, x, p. 102)

La anterior descripción da una doble perspectiva de tensión emocional. Hay temor en Sancho; esperanza en don Quijote. La de éste último unida al amistoso agasajo de los cabreros y las bellotas de avellanas que tiene en la mano crean una atmósfera de placidez y meditación que inspiran su citado discurso. La del primero se materializa con la llegada de otro cabrero que trae la noticia de la muerte por amor de Grisóstomo (I, xii, p. 110). El claroscuro que ambienta este tema lleva implícito la doble perspectiva de un mundo ideal de paz y felicidad frente a la realidad de amargura y desesperación de Grisóstomo reafirmando el tema del ideal imposible que hemos fijado como central y unificador del Quijote.
D.- El tema de las armas y las letras.

Este tema se desarrolla en el discurso que pronuncia don Quijote de noche y al resplandor de unas velas que iluminaban el salón de la venta de Juan Palomeque (I, xxxvii-xxxviii, pp. 388-394). La doble perspectiva de este discurso ejemplificado con las historias del Capitán cautivo y el Oidor (I, xxxix-lxii) vuelve al tema del ideal imposible. En efecto, casi al comenzar el citado discurso declara don Quijote su parcialidad por las armas cuando dice: " Quitenseme de delante los que dijeren que las letras hacen ventaja a las armas; que les diré, y sean quien se fuere, que no saben lo que dicen " (I, xxxvii, pp. 388-389); el ejem-

plo ofrecido demuestra lo contrario. Las letras representadas por el Oidor acompañadas de gloria, fama y dinero derrotan a las armas representadas por su hermano el Capitán cautivo que vuelve a España pobre y sin gloria después de una vida de grandes sacrificios guerreros. El claroscuro que ilumina el discurso y estas historias refuerza el tema del ideal imposible a que se ha hecho referencia.

E.- El tema de los linajes, el caballero ideal y el de la fama.

No hay iluminación definida al pronunciar don Quijote el discurso que da lugar a estos tres temas (II, vi). Sólo sabe el lector que es de día, en horas de la tarde (II, iii, p. 565) y en el interior de la casa de Alonso Quijano. De ésto sólo se puede inferir que la iluminación no es muy intensa sin que por ello se pueda ambientar este discurso en un claroscuro. Hay algún refuerzo al efecto de la luz con una mención incidental en el discurso a la vida de los caballeros expuestos a las inclemencias del cielo tanto de noche como de día que no es suficiente para probar el contraste de luces que ahora se estudia (II, vi, p. 578).

El ideal de la fama y gloria que declara don Quijote buscar en el referido discurso choca con la realidad que le pinta su sobrina (II, vi, pp. 579-580) y con el ama que va a buscar a Sansón Carrasco para que ponga fin a esta vida aventurera que ella estima locura de su amo (II, vii). Nuevo choque de la realidad y del ideal que concluye con la derrota de don Quijote en Barcelona (II, lxiv, p. 1012) y con la renuncia de sus ideales al recuperar la razón próximo a la muerte (II, lxxiv, pp. 1063-1064). Su derrota está rodeada de luz; su muerte rodeada de sombras.

F.- El tema de la educación de los hijos.

Don Quijote desarrolla el tema objeto de este inciso conversando con don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán, cabalgando ambos, a la luz del día, hacia la casa del segundo (II, xvi, pp. 649-651). Hay gran iluminación al presentar este tema. La razón de la misma, según sugieren Vernon Chamberlin y Jack Weiner, pudiera haber sido la de un simbolismo erótico en el color verde, que es tan marcado en la descripción de Miranda,¹¹ con el que ellos creen que Cervantes quiso desmascarar a la luz pública al verdadero caballero de ese nombre, sensual y erótico compañero de Cervantes en la cárcel de Valladolid en 1605 complicado por cuestión de amores con la muerte de otro caballero en frente a la casa de Cervantes.¹² De ser cierta esta tesis la misma tendría que inferirse de referencias esotéricas que son ajenas a este estudio.

G.- El tema de la literatura y la poesía.

Los dos escrutinios y los dos discursos que desarrollan este tema tienen distinta iluminación. Los escrutinios fueron hechos en interiores con luz no caracterizada. Los discursos en exteriores a la luz del día. El inventario de la biblioteca de Alonso Quijano (I, vii) termina en la parodia de un Acto de Fe con la quema de los libros que se hace de noche (I, viii, p. 77). La luz de la fogata en contraste con la oscuridad de la noche y la introducción del tema del encantamiento con el sabio Frestón, " . . . que vino sobre una nube una noche . . . y dejó la casa llena de humo. . . ," (I, viii, pp. 77-78), tapiando las puertas de la biblioteca, crea el claroscuro que ilumina el tema. Igual efecto se logra con diversa técnica en el escrutinio de la pequeña colección

de libros del ventero Juan Palomeque (I, xxxii). No hay ninguna expresión concreta respecto al tiempo en que se lleva a cabo el referido escrutinio pero tiene que haber sido en horas de la tarde ya que al mismo sigue la polémica entre el Cura y el ventero sobre las historias de caballería y los libros de historias reales (II, xxxii, pp. 323-324) que se continúa con la lectura del cuento del " Curioso impertinente " (II, xxxiii-xxxiv) que se hace de noche, después de comer, según se infiere por las varias referencias de los huéspedes que preferían robarle horas al sueño para oírla (II, xxxii, pp. 326-327). El claroscuro de la iluminación unido a la doble realidad de ficción, la de los allí reunidos y la del cuento en sí, se proyectan sobre el tema central de la obra nacido de la tensión entre la realidad física y la poética. El mismo queda reforzado con el estado crepuscular de don Quijote dormido, y de Sancho despierto, que juran haber cortado el primero la cabeza del gigante enemigo de la falsa princesa Micomicona (I, xxv). El soñar despierto de Sancho Panza y el sonambulismo de don Quijote son manifestaciones del claroscuro que ilumina este tema.

En los dos discursos en los que don Quijote expone sus ideas sobre la literatura y la poesía hay gran iluminación. El primero surge de la polémica que sostiene con el Canónigo de Toledo (I, xlix-1) y se ejemplifica con el cuento del " Caballero del lago de pez " donde las luces y las sombras tienen una gran significación temática. En efecto, debajo de las " negras y encendidas aguas " el caballero " se halla entre unos floridos campos [donde] parece que el cielo es más transparente, y que el sol luce con claridad más nueva " (I, 1, pp. 499-500). El

claroscuro resultante ilumina la doble realidad ya referida del tema objeto de estudio y su vinculación con el que se ha señalado como central de la obra. El segundo discurso sobre la literatura es el que hace don Quijote defendiendo la importancia de la poesía y nace de la conversación que éste sostiene con Diego de Miranda camino de su casa (II, xvi, pp. 649-650). Este discurso se ejemplifica con las poesías que recita don Lorenzo, el hijo de don Diego, al Quijote, de sobremesa y en un silencio que " . . . semejaba un monasterio de cartujos " (II, xviii, p. 666). El tema del soneto evoca al legendario Píramo luchando de noche contra las olas que lo separan de su amada Tisbe, en tanto que el de la otra poesía es una glosa sobre la fugacidad del tiempo apuntando hacia la muerte (II, xviii, pp. 667-668). El claroscuro temático puede inferirse de dichas poesías y del contraste silencio-espacio-vacío-luz, donde el silencio de los amplios salones de la casa de don Diego sustituye a la oscuridad para crear un efecto semejante al claroscuro desde un ángulo emocional de tono.

I.- El tema de la perfecta casada y el matrimonio ideal.

El tema de la perfecta casada (II, xxii, pp. 694-695) desarrollado por don Quijote en los consejos que da a Basilio y Quiteria está ejemplificado irónicamente por el desfile de Cupido y el Interés en las " Bodas de Camacho " (II, xx, pp. 681-684). Hay gran iluminación y es de día con los mezos vestidos de " blanquísimo lienzo " (II, xx, p. 682), al igual que Quiteria (II, xxi, pp. 687-688), en tanto que Basilio viste de negro " jironado de carmesí a llamas " (II, xxi, p. 688). El contraste entre el blanco y el negro se fusiona en el color verde de que es-

tán vestidas las mozas que forman los dos grupos del cortejo (II, xx, p. 682), color que igualmente adorna el vestido y arreglo de Quiteria. La tragicomedia que allí se presenta donde están presentes el amor, el interés, la muerte fingida, la caridad y la astucia simbolizados por los colores expuestos queda envuelta en el claroscuro de la descripción del amanecer que inicia la historieta (II, xx, p. 678).

El tema de la perfecta casada, tan relacionado con el anterior, queda rodeado de claroscuro al ejemplificarse con el macabro velar de Belerma al cadáver de Durandarte en la cueva de Montesinos. Se hizo referencia al claroscuro de las aventuras de esta cueva en el apartado A de este inciso por lo que huelga nuevo comentario sobre el mismo.

El claroscuro de ambos temas refuerza la tensión temática entre la realidad y la sublimación poética de ésta que se ha señalado como unificador de la obra.

J.- La guerra justa.

El discurso que pronuncia don Quijote sobre este tema está rodeado de gran iluminación al hacerlo a campo raso y de día en el momento en que iban a pelear por la burla del rebuzno de sus alcaldes los dos pueblos vecinos (II, xxvii, pp. 741-743). Esta historia comenzada en la luz interior de una posada (II, xxv, pp. 720-722) se continúa temáticamente con el retablo del Maese Pedro presentado " . . . lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente " (II, xxv, p. 728). Todas estas tonalidades de luz unidas a la del amanecer en que sale el joven que lleva las armas para la guerra iluminan diferencialmente los diversos niveles de realidad que

se reúnen en este tema según se ha explicado en los capítulos anteriores. El claroscuro resultante refuerza este perspectivismo narrativo y conduce a la tensión entre los mismos en que se ha fijado el tema central de la novela.

La otra ejemplificación de este tema que es la de la historia del "Capitán cautivo" (I, xxxix-xli) se contrasta irónicamente con la oscuridad que rodea la batalla de Lepanto y la de la Goleta (I, xxxix, p. 398) frente a la luz que ilumina la batalla naval de Ana Félix con las galeras españolas en Barcelona (II, lxiii); las primeras conducen al cautiverio cristiano; las segundas al perdón y reconocimiento del Virrey a la hermosa morisca y la liberación de su amado Caspar Gregorio (II, lxxv). El contraste entre las luces resalta el tema del ideal imposible y el conflicto entre el ideal y la realidad que hemos señalado como tema central del Quijote.

K.- El tema del ejercicio de la caza.

El Duque es el que desarrolla el tema como ya hemos indicado estando rodeado de semisombras del atardecer en el bosque (II, xxxiv, pp. 791-793). El claroscuro del " Diabolo correo " y del " Cortejo de Merlín " que le siguen está enmarcado con el juego de luces y sombras de la entrada de la noche, las fogatas del bosque que iluminan la oscuridad y las luces del amanecer que dan conclusión a esta aventura, según se ha referido anteriormente (II, xxxiv-xxxv, pp. 793-802).

L.- El tema de la libertad.

El tema de la libertad está igualmente rodeado de claroscuro. Por un lado se inicia por Sancho al abandonar el gobierno de su Insula a re-

dia luz del amanecer (II, liii, p. 925-926) y termina en el abismo oscuro de la cima donde cae con su asno esa noche (II, lv). Por el otro, lo desarrolla don Quijote al abandonar con Sancho el palacio de los Duques a plena luz de la mañana (II, lvii, p. 952) para terminar arrollado por una manada de toros que envuelve al Caballero y a su escudero en el polvo que levantaban con sus cascos (II, lviii, pp. 962-963) de donde se van a recoger a un prado con una fuente " clara y limpia " (II, lix, p. 963). Triple iluminación para describir tres estados emocionales distintos. Por último, desarrolla este tema don Quijote en una noche oscura (II, lxviii, p. 1029) y termina al amanecer llevado con Sancho por los criados de los Duques al castillo de estos para representar la comedia de la resurrección de Altisidora toda llena de luz, ya que ardían " casi cien hachas . . . y más de quinientas luminarias; de modo que, a pesar de la noche, que se mostraba algo oscura, no se echaba de ver la falta del día " (II, lxix, p. 1034). La resurrección de Altisidora es paralela a la de Dulcinea siendo ambas irónicas comedias donde late en el fondo el tema de la libertad; la segunda, encantada en el fondo de la cueva de Montesinos; la primera en las cadenas del amor y la muerte. El claroscuro que rodea la aventura refuerza temáticamente el contraste de la realidad y la ilusión poética sobre el que está montado el Quijote.

II.- El tema del arte del buen gobierno.

Los consejos de don Quijote a Sancho le son hechos a la claridad mitigada de la luz del día en la habitación del primero en el palacio de los Duques (II, xlii-xliii). Después de ello Sancho se separa de don Quijote y va a gobernar su supuesta ínsula. Allí todas las aventuras

que tiene son nocturnas o en interiores iluminados con luz difusa (II, xlv,xlvii,xlix,li y liii). Don Quijote por su parte igualmente vive una vida nocturna con las aventuras que Altisidora y las damas de la Duquesa le preparan (II, xlvi) o las que inocentemente crea la dueña doña Rodríguez al confiar en la misión caballeresca de aquél (II, xlviii, lii). Los contrastes de luces y sombras entre los consejos y sus incidencias argumentales se hacen más notables si agregamos a ellos la aventura de Clavileño (II, xli) y el " Cortejo de Merlín " (II, xxxiv-xxxv) que como ya se ha explicado están rodeados de ese profundo contraste.

El claroscuro que rodea este tema, al igual que en los casos anteriores tiene el propósito temático manifiesto de agudizar la tensión entre la realidad histórica o física y la poética o sublimada que, como se ha dicho, es el tema central de esta obra representado por el símbolo de Dulcinea. Este tema no se presenta definido y aislado sino unido a todos los antes estudiados en este inciso. El claroscuro que ilumina a toda esta intrincada mezcla temática tiene vida propia y contribuye a definir este tema oculto pero presente en cada uno de los subtemas del Quijote.

III- Claroscuro Estructural en el " Quijote."

De acuerdo con lo expuesto en el inciso anterior podremos remitirnos al estudio que en él se hizo de la luz para ejemplificación de las conclusiones que haremos de derivar de este inciso.

Al estudiar el efecto temático del claroscuro se analizó al propio tiempo el reforzamiento que el mismo da a la estructura al subordinar todos los temas del Quijote al que hemos señalado como central de la obra. Concentrando el efecto citado se pueden derivar las siguientes conclusio-

nas estructurales:

A.- Cervantes no hace uso del contraste entre luces y sombras con valores absolutos. No se puede ver, en consecuencia, el dualismo de luces y sombras en el Quijote como representativo de un mundo dividido entre valores positivos y negativos, el bien y el mal, el cielo y el infierno, etc., como deriva Wolfgang Schöne de igual efecto en las pinturas de Ribera y Zurbarán.¹³ Es por ello que tiene razón Hatzfeld al generalizar a este respecto que de dichos contrastes de iluminación sólo se pueden derivar relativas implicaciones simbólicas.¹⁴ En consecuencia no se puede afirmar que en el Quijote la luz responda a un propósito simbólicamente definido como sería el de presumir que la luz representa al ideal y las sombras a la realidad o viceversa. Cervantes hace uso del claroscuro en el Quijote indiscriminadamente como se desprende de la multitud de ejemplos aportados en el inciso precedente de este capítulo.

B.- En consecuencia del uso indiscriminado de la iluminación, ésta adquiere valor propio y deja de ser un simple elemento de reforzamiento estructural en el Quijote. El propósito es el de crear un ambiente de iluminación acorde con la dinámica estructural de la obra. No hay un choque de luces en contraste como tampoco hay oposición de elementos compositivos en esta novela sino fusión de contrarios según se dejó sentado en el inciso segundo del capítulo cuarto de esta disertación. Así, la bacía del barbero no es bacía ni yelmo de Mambrino sino baci-yelmo. La historia no es verdad absoluta ni la literatura ficción completa sino que ambas se encuentran a la mitad de la distancia que las separa. Los personajes no son buenos ni malos sino humanos. Y Dulcinea, concluyendo, no

es la Diosa de la Hermosura ni la zafia aldeana con la que Sancho engaña a don Quijote a la salida del Toboso, sino la sublimación de Aldonza Lorenzo sólo visualizada en la mente de su creador, que no está loco ni esta cuerdo sino en un estado crepuscular intermedio entre ambos. De igual forma los contrastes de luces y sombras no se excluyen sino que se complementan en el claroscuro. Se ha visto en el inciso precedente como en cada uno de los temas que en él se estudian las luces y las sombras se alternan sin otra significación que la de crear la tensión dinámica que entre ambas existe. Este es el efecto estructural que señala Wölfflin al claroscuro barroco en el principio que se estudia en este capítulo. Su propósito no es sólo la iluminación y definición de la forma sino que adquiere vida propia y funciona por sí mismo en la composición como elemento estructural y temático independiente, coadyuvante, pero no sometido a la forma sino co-creador de ella.

C.- Las luces y sombras estudiadas en esta obra producen otros dos efectos estructurales de gran importancia: impartirle profundidad y eliminar la recesión planimétrica de la obra. Conforme se señaló al estudiar estos temas en el capítulo cuarto de esta disertación y se reiteró en el siguiente, el perspectivismo narrativo conjuntamente con otros elementos estructurales concurren a darle gran profundidad al Quijote. A los mismos debemos agregar ahora los contrastes de luces y sombras ya que, como se señaló al comienzo de este capítulo, éste es el verdadero propósito del claroscuro. Los contrastes de luces y sombras dan proyección de profundidad en el espacio y progresión en el tiempo al Quijote. Al propio tiempo la diversa iluminación de los elementos en el espacio compositivo

no produce efectos contrastantes que permitan definir planos y produzcan una recesión violenta de los mismos. La luz se presenta en el Quijote en una forma uniforme y lógica como si fuera el producto de la realidad captada en un instante temporal. Ilustraremos esta conclusión con algunos ejemplos que se escogen del Quijote donde la luz contribuye a dar sensación de profundidad y progresión de tiempo. Quede aclarado que los mismos son sólo algunos de los más señalados entre docenas que se pudieran aportar por ser ésta una constante compositiva de la obra.

. . . y mirando [don Quijote] a todas partes por ver si descubría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse . . . vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella . . . Diose prisa a caminar, y llegó a ella a tiempo que anochecía. (I, ii, p. 43)

Contó el ventero a todos cuantos estaban en la venta la locura de su huésped . . . y fuérenselo a mirar desde lejos y vieron que con sosegado ademán, unas veces se paseaba; otras, arrimado a su lanza, ponía los ojos en las armas, sin quitarlos por un buen espacio de ellas. Acabó de cerrar la noche; pero con tanta claridad de la luna, que podía competir con el que se la prestaba; de manera, que cuanto el novel caballero hacía era bien visto de todos. (I, iii, pp. 50-51)

. . . cuando vio don Quijote que por el camino que iban venía hacia ellos una grande y espesa polvareda; y viéndola, se volvió a Sancho y le dijo:

- - . . . ¿ Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho ? Pues toda es cuajada en un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando.

- - A esa cuenta, dos deben de ser - dijo Sancho;- porque desta parte contraria se levanta asimesmo otra semejante polvareda.

Volvió a mirarlo don Quijote, y vio que así era la verdad; y alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos, que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura.

.
Y para que mejor los veas y notes, [dijo don Quijote a Sancho] retirémonos a aquel attillo que allí se hace, de donde se deben descubrir los dos ejércitos.

Hicieronlo así, y pusieronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara, y cegara la vista . . .
(I, xviii, pp. 161-163)

Yendo, pues, desta manera, la noche oscura, . . . vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían. Pasmose Sancho en viéndolas, y don Quijote no las tuvo todas consigo; . . . y estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello, y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más se llegaban, mayores parecían (I, xix, p. 171)

En esto comenzó a llover un poco. . . . De allí a poco descubrió don Quijote un hombre a caballo, que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro, y aún él apenas le hubo visto, cuando se volvió a Sancho y le dijo:

- - . . . si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en la cabeza puesto el yelmo de Mambrino.

.
- - Lo que yo veo y columbro - respondió Sancho - no es sino un hombre sobre un asno, pardo como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

- - Pues ése es el yelmo de Mambrino- dijo don Quijote -

.
Y cuando él vio que el pobre caballero llegaba cerca, sin ponerse con él en razones, a todo correr de Rocinante le inristró con el lanzón bajo, llevando intención de pasarle de parte a parte (I, xxi, pp. 192-193)

Oyéronse en esto grandes alaridos y llantos, acompañados de profundos gemidos y angustiados sollozos; volví [don Quijote] la cabeza, y vi por las paredes de cristal [del palacio de la cueva de Montesinos] que por otra sala pasaba una procesión de dos hileras de hermosísimas doncellas, todas vestidas de luto, con turbantes blancos sobre la cabeza . . . Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas. . . .

.
A esta sazón dijo el primo:

- - Yo no sé, señor don Quijote, cómo vuestra merced en tan poco espacio de tiempo como ha que está allá bajo, haya visto tantas cosas y hablado y respondido tanto.

- - ¿Cuánto ha que bajé? - preguntó don Quijote.

- - Poco más de una hora - respondió Sancho.

- - Eso no puede ser - replicó don Quijote, - porque allá me anocheció y amaneció, y tornó a anochecer y a amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista vuestra. (II, xxiii, pp. 707 y 708)

Sucedió, pues, que otro día al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado y en lo último dél vio gente, y llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegóse más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma

bizarria venia transformada en ella. (II, xxx, p. 756)

En esto, se cerró más la noche, y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque, bien así como discurren por el cielo las exhalaciones secas de la tierra, que parecen a nuestra vista estrellas que corren. Oyóse asimismo un espantoso ruido, al modo de aquel que se causa de las ruedas mecizas que suelen traer los carros de bueyes

.
Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos cubiertos de paramentos negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera [y]... por venir el carro lleno de infinitas luces, se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía (II, xxxiv, pp. 794-795)

Bastan los anteriores ejemplos para porbar la composición de profundidad y la recesión lenta que la luz imprime a la estructura del Quijote. Recordemos a este último respecto, conforme afirmamos en el capítulo cuarto de esta disertación, que frente a la crítica que comienza a ver la integración de don Quijote con la realidad en su encuentro con la fingida Dulcinea en el Toboso o en Montesinos nosotros hemos afirmado que la misma empieza desde el principio de la novela. En uno o en otro caso vemos un cambio constante de luces que va a hacer crisis en la luz diáfana del río Ebro, eje estructural de la obra donde don Quijote afirma que no puede más (II, xxix, p. 755), para terminar en la semioscuridad de su habitación en la Mancha donde recupera definitivamente la razón, abjura de lo que estima fueron sus descabelladas locuras y se prepara a morir cristianamente (II, lxxiv, pp. 1063-1064). La luz, al igual que el argumento de la novela, recesa lentamente sin permitir al lector ver planos ni límites compositivos, dando un efecto homogéneo de recesión conjunta progresiva y total a medida que don Quijote se va reintegrando con la realidad para terminar en la muerte.

IV- Tiempo: Fluir Cambiante de las Formas como Expresión Dinámica de tiempo en el " Quijote."

De los ejemplos aportados en el inciso anterior entre otros muchos que pudieran buscarse en el texto del Quijote se desprende la importancia de la luz como medida de tiempo en esta obra. El valor del tiempo y sus implicaciones estructurales quedó estudiado en los capítulos cuarto y quinto de esta disertación. Al hacerlo se mencionó la función del día y de la noche como factores indicadores del fluir del tiempo en la obra. Se apuntó igualmente al hacer el estudio del tiempo de ficción de la novela que lejos de haber descuidos del autor por aparentes anacronismos en el mismo, éste tiene un propósito estructural y temático. Es por ello que no se puede aceptar sin reservas la tesis de Antonio Gómez Galán que resta todo valor crítico a este tipo de estudios considerándolos contrarios a la técnica de ficción de la novela.¹⁵ Por el contrario, en una obra como el Quijote, donde la realidad y la sublimación de la misma se fusionan, es necesaria esta superposición temporal como ratificante de la inconsistencia de la realidad física. Dejando aparte estas disquisiciones, en uno u en otro caso, la luz tiene una gran importancia estructural en esta obra. En esto coincidimos con el propio Gómez Galán cuando dice:

En el Quijote la sucesión día-noche va articulando los acontecimientos; pertenece a la construcción de la obra. No hará Cervantes análisis subjetivos sobre lo que a él puedan inspirarle el día o la noche. Pero no se olvidará de expresar vivamente en cuál de estos ámbitos está el hecho que trata de comunicar. La razón es bien sencilla. El modo de vida a que se entrega el héroe consiste en vagar sin programa ni comodidad. Sólo va a tener el día y la noche. Pero rebelde a cualquier condicionamiento, no se adviene con el universal sentido de reposo que la noche tiene, y velará porque sí; bueno, por algo más explicable: por imitar a los caballeros andantes. (16)

Sirvan estas aclaraciones para confirmar el valor de los contrastes de luces y sombras en la estructura temporal de la obra como expresión de un fluir cambiante de formas por efecto de la iluminación que lleva implícito una progresión constante de tiempo. La relación tiempo-espacio se produce en el Barroco interactuando mediante progresiones y contrastes el color, la contextura y la oscuridad. Esta interacción transforma el fluir del tiempo en movimientos en el espacio.¹⁷

V- Atmósfera: Luz y Color con Valores Propios en el " Quijote,"

Estudiado el valor de la luz en los incisos precedentes y señalado su valor propio compositivo corresponde ahora hacer igual estudio en cuanto al color.

Hatzfeld apunta que hay poco uso del color en el Quijote; lleva su restricción hasta el punto que sólo estima que el rojo y el verde están presentes en la composición de esta obra.¹⁸ Esta afirmación es demasiado limitada. El propio Hatzfeld en otro artículo anterior había dado ejemplos donde aparecen igualmente usados los colores amarillo, gris, blanco y jade.¹⁹ A éstos debemos agregar el azul, el morado, el negro, el pardo, combinaciones de los mismos y una composición global cinética de colores que se usan también en el Quijote. Al estudiar estos escasos brochazos de color se desprende de que, con contadas excepciones, su uso es sólo consecuencia del propósito de captar la realidad en un instante de tiempo sin otras implicaciones simbólicas. Se puede concluir igualmente que en los pocos casos en que se usa simbolismo de colores éste responde a valores tradicionales.²⁰ Agruparemos por colores estos ejemplos para probar estas conclusiones.

Siguiendo la tradición de Beatriz todas las muchachas hermosas son jóvenes, blancas, rubias y tienen largo cabello suelto. Así describe don Quijote a Dulcinea (I, xiii, p. 121); así aparece Dorotea cuando el cura y el barbero la encuentran en la Sierra Morena (I, xxviii, p. 277); así son las doncellas que forman la corte de Cupido y el Interés en las " Bodas de Camacho " (II, xx, pp. 681-682); lo es igualmente Quiteria (II, xxi, p. 688), la Duquesa (II, xxx, p. 756) y las pastoras de la fingida Arcadia (II, lxviii, p. 958).

El color negro y su combinación con el blanco es casi siempre expresión de luto. Los seis pastores que llevaban el féretro de Grisóstomo estaban vestidos de negro (I, xiii, p. 116); los que acompañaban a dicho entierro vestían de igual color (I, xiii, p. 122); la corte de Belerma y ella misma están vestidas de negro con tocas blancas (II, xxiii, p. 707); los bueyes y carros del correo de la muerte están cubiertos con paños negros aunque Merlín y sus acompañantes lo están de blanco (II, xxxiv y xxxv, pp. 794 y 796-797); la Condesa Trifaldi y sus acompañantes están vestidas de negro con barbas blancas (II, xxxvi, p. 807); de igual color es el túmulo donde descansa Altisidora, supuestamente muerta, y el ministro y las dueñas que se acercan a Sancho para que la resucite (II, lxix, pp. 1034-1035). No tiene esta implicación simbólica el uso del negro para describir el pan que come don Quijote en la primera posada, ni sus armas (I, ii, p. 47); o la barba de Anselmo en la Sierra Morena (I, xxiii, p. 219), o la de Amadís de Gaula como dice haberlo visto don Quijote (II, i, p. 549); ni el vestido que se puso el cura y luego el barbero disfrazándose de princesa menesterosa (I, xxvii, p. 258);

ni los calzones, polainas y montera que usaba Dorotea disfrazada en la Sierra Morena (I, xxviii, p. 276); ni la cabra del pastor Eugenio (I, I, p. 503); ni los vestidos de Basilio posiblemente por el toque rojo que los adorna ya que estaba " . . . jironado de carmesí a llamas " (II, xxi, p. 688), al igual que la descripción de la ropa del Caballero del Sol (I, xxi, p. 197).

El blanco solo, parece implicar pureza según se desprende del ejemplo del armiño (I, xxxiii, p. 335) y de los vestidos de las pastoras de las cortes de Cupido y el Interés antes citada (II, xx, p. 681) y del color del pie en el agua y la mano en los cabellos de Dorotea en escena que parece haber sido tomada de la "Egloga III" de Garcilazo de la Vega (I, xxviii, pp. 276-277).

Los salvajes siempre vienen vestidos de verde (II, xx y xli, pp. 682 y 827) y de igual color son los prados (I, xxv, p. 240).

Parece desprenderse cierta implicación amorosa libidinosa del color verde conforme ha señalado Vernon A. Chamberlin²¹ aunque no podemos aceptar las implicaciones a que luego llega en el citado estudio que hizo con el profesor Jack Weiner (Ch68). Parece así desprenderse del toque de color verde en el traje negro con " . . . corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blanco " que le presta la esposa de Juan Palomeque al cura para disfrazarlo de princesa menesterosa (I, xxvii, p. 258), o la " . . . mantelina de otra vistosa tela verde " que se puso Dorotea para desempeñar dicho papel (I, xxix, p. 292); de " . . . la palmilla verde de Cuenca " que adorna a Quiteria en su traje de boda (II, xxi, p. 687); de la " . . . beca de colegial de

raso verde " que tenia puesta Montesinos por su papel de intermediario amoroso entre su primo Durandarte y su esposa Belerma (II, xxiii, p. 703); de las redes verdes de la falsa Arcadia y de las guirnaldas tejidas de verde y rojo con que adornaban su pelo las pretendidas pastoras que allí estaban (II, lviii, p. 958); o, por último, de las ropas de hombre que vestía la hija de Diego de la Llana al encontrarla Sancho en la ronda que hizo una noche por su ínsula de Barataria (II, xlix, pp. 892-893). Pudiera extenderse el simbolismo, aunque con reservas, a don Quijote como " caballero enamorado " por llevar su celada amarrada con cintas verdes (I, ii, p. 45), tener una almilla de este color al visitarlo el cura y el barbero poco antes de emprender su tercera salida (II, i, p. 542); y ser de este color las medias que se le rompieron en el palacio de los Duques (II, lxiv, p. 852).

En cuanto al uso del color verde para caracterizar a Diego de Miranda, de ser cierta la tesis de Chamberlin y Weiner (Ch68), tendría que buscarse pruebas fuera del texto para demostrarlo, lo que hace el mismo ajeno a nuestra lectura. No podemos, igualmente, vincular ningún simbolismo al uso del color verde al describir los vestidos de la Duquesa (II, xxx, p. 756) ni los de Sancho en la cacería que organizaron los Duques (II, xxxiv, pp. 789-790) por no desprenderse de la caracterización de los mismos ningún rasgo libidinoso que los vincule con el expresado símbolo. Tampoco hay razón para hacerlo con el portamanteo que usaba uno de los estudiantes que tratan de probar la destreza de la esgrima (II, xix, p. 671), ni en el parche verde que cubría un ojo y parte de la cara de Ginés de Pasamonte actuando como Maese Pedro (II, xxv, p. 723).

El morado, aunque tradicionalmente simbolizaba amor,²² en la única oportunidad en que se usa en el Quijote parece más bien asociado con el luto por ser éste el color del capuz de bayeta que usaba Montesinos (II, xxiii, p. 707).

El azul que caracteriza al Capitán cautivo, don Ruy Pérez de Viedma, lo asocia Casaldüero con el color del cautiverio²³ aunque éste no era su simbolismo tradicional.²⁴

El rojo que se encuentra en los dos bonetes que usaba don Quijote, el primero en la venta de Juan Palomeque (I, xxxv, p. 365) y el último en su casa al visitarlo el cura y el barbero (II, i, p. 542) pudiera asociarse con su simbolismo tradicional de pasión.²⁵ Igual asociación se podría hacer con las medias de seda encarnada que tenía puestas la hija de Diego de la Llana al ser detenida por Sancho en su ronda por el deseo de aventura que la llevó a romper el encierro que le tenía impuesto su padre (II, xlix, p. 892). No se puede extender este símbolo a las almohadas de terciopelo carmesí que adornaban el esquife donde fueron don Quijote y sus acompañantes a las galeras en Barcelona (II, lxiii, p. 1001). Ya se ha hecho mención al ribete de este color que rompe el simbolismo del vestido negro que usaba Basilio al interrumpir con su falso suicidio la boda de Quiteria y Camacho (II, xxi, p. 688).

En cuanto al color amarillo parece asociarse con enfermedad más que con celos que era su simbolismo tradicional.²⁶ Hay un toque de amarillo en el color leonado del traje de Cardenio cuando aparece por primera vez en la Sierra Morena (I, xxiii, p. 219). Caracteriza este color y las profundas ojeras a Bertelema en su peregrinación por la cueva de Monte-

sinos (II, xxiii, p. 707). Este, por último, es el color de la manta con la que se cubre don Quijote cuando entra en su habitación doña Rodríguez en el palacio de los Duques (II, xlvii, p. 879).

En dos oportunidades, finalmente, usa Cervantes el tropo de los labios de coral en el Quijote describiendo a Quiteria (II, xx, p. 631) y más tarde a Belerma (II, xxiii, p. 707).

Cervantes raramente usa colores aislados en el Quijote. Como se desprende de las referencias cruzadas que se han tenido que hacer en los párrafos que preceden, con muy pocas excepciones los colores se presentan sin estar combinados con otros. Esto elimina aún mas toda referencia a simbolismo de colores en el Quijote. Hay igualmente policromía cuando hace algunas de las pocas descripciones de ambientes que hay en el libro. Así resulta de la descripción de dos amaneceres (I, ii, p. 42 y II, xiv, p. 634) en estilo subline manifiestamente exagerado.²⁷ La hay igualmente en la descripción de los escudos de los caballeros que cree don Quijote ver en medio de la polvareda que levantaban dos grandes manadas de ovejas (I, xviii, p. 163). Esta tendencia a la fusión de colores es manifiestamente impresionista según se desprende de la siguiente explicación que ofrece Gyorgy Kepes:

One never registers isolated color sensations. The visual field normally consists of numerous optical qualities and thus color sensations can only be perceived in a dynamic interaction of different types of retinal stimulations. The dynamic interrelations of color sensations are, then, the source of the most important characteristics of color experiences; that is, contrast and spatial value. (28)

Es en este sentido que se nos ofrece el limitado uso de los colores por Cervantes en el Quijote; como un recurso estilístico coadyuvante del

claroscuro estructural de la obra para darle mayor profundidad estructural. En contraste entre la realidad física y la sublimada o poética, que es la fuerza unificante del Quijote, crea una tensión dinámica de luces y sombras en la que el color es un accidente sin ser nunca elemento esencial.

VI- Foco: Concentración Focal e Iluminación en el " Quijote."

No se pretende hacer un estudio diferencial de la luz con proyecciones temáticas y argumentales porque de hacerlo se tendría que llegar a conclusiones impresionistas que se han evitado en esta disertación. En general se puede decir, sin caer en apriorismos, que la luz se concentra en don Quijote y en Sancho aunque con diversa intensidad. Don Quijote y Sancho, aún como testigos o estando ausentes o dormidos, son el protagonista y el deuteragonista de esta obra y en ellos siempre se concentra el foco narrativo y en consecuencia la mayor iluminación. Los cambios focales en uno u otro caso sirven para mantener el interés concentrado en ellos. Así, ambos permanecen pasivos en el entierro de Grisóstomo concentrándose en éste y en Marcela el foco narrativo para recuperarlo don Quijote al salir en defensa de esta última (I, xiv, pp. 132-133). Lo mismo ocurre con la historia de Cardenio que es provocada por don Quijote que funciona después como testigo para pasar más tarde a agente al luchar con Cardenio por ofender éste a Madáxima.²⁹ Vuelve a cambiar el foco al continuar Cardenio su historia (I, xxxvii) y contar la suya Dorotea (I, xxxviii) sobre los que se concentra la iluminación. En ambas historias están ausentes don Quijote y Sancho que se unen a las mismas por la supuesta aventura de la princesa Micomicona.³⁰ Se encuentra don

Quijote dormido durante la lectura del " Curioso Impertinente" y la resolución de las historias de Cardenio, Luscinda, Don Fernando y Dorotea sobre los que se concentra la iluminación y el foco narrativo; éste vuelve a don Quijote y a Sancho al interrumpir la citada narración con la lucha del primero sonámbulo con los cueros de vino que confunden tanto él como Sancho con el gigante enemigo de Micomicona (I, xxxv).

Buenos ejemplos de diferente iluminación pueden derivarse de las historias referidas en el párrafo anterior. Ellas tienen lugar en el salón poco iluminado de la venta de Juan Palomeque mientras don Quijote dormía en una habitación semi-oscuro según se desprende de la confusión que sufre Sancho con los cueros de vino confundidos con gigantes. Al correr todos los huéspedes de la venta hacia la habitación a los gritos de don Quijote y Sancho se concentra en estos últimos la iluminación. Esta vuelve a cambiar al continuar la lectura del cuento del " Curioso impertinente " quedando don Quijote y Sancho en un segundo plano (I, xxxv, p. 366). Diferente iluminación puede igualmente el lector sentir que existe al llegar don Fernando y Luscinda a la venta y luego al resolverse el doble problema amoroso existente entre éstos y Dorotea y Cardenio, según se desprende de las siguientes viñetas compositivas:

. . . el ventero que estaba a la puerta de la venta dijo:

- - Esta que viene es una hermosa tropa de huéspedes

.
Oyendo esto Dorotea, se cubrió el rostro, y Cardenio se entró en el aposento de don Quijote; y casi no habían tenido lugar para esto, cuando entraron en la venta todos los que el ventero había dicho; y apeándose los cuatro de a caballo, que de muy gentil talle y disposición eran, fueron a apearse a la mujer que en sillón venía; y tomándola uno de ellos en sus brazos, la sentó en una silla que estaba a la entrada del aposento donde Car-

denio se había escondido. En todo este tiempo, ni ella ni ellos se habían quitado los antifaces, ni hablado palabra alguna Los mozos de a pie llevaron los caballos a la caballeriza.

.
A todo esto callaba [Luscinda] ; y aunque Dorotea tornó con mayores ofrecimientos, todavía estaba en su silencio, hasta que llegó el caballero embozado . . . y dijo a Dorotea:

- - No os canséis, . . . ni procuréis que os responda, si no queréis oír alguna mentira de su boca.

- - Jamás la dije - dijo a esta sazón la que hasta allí había estado callando; - antes por ser tan verdadera y tan sin trazas mentirosas me veo ahora en tanta desventura y desto vos mismo quiero que seáis el testigo, pues mi pura verdad os hace a vos ser falso y mentiroso.

Oyó estas razones Cardenio . . . como quien estaba tan junto de quien las decía, que sólo la puerta del aposento de don Quijote estaba en medio; y así como las oyó dando una gran voz dijo:

- - . . . ¿Qué voz es ésta que ha llegado a mis oídos ?

Volvió la cabeza a estos gritos aquella señora, toda sobresaltada, y no viendo quién las daba, se levantó en pie y fuese a entrar en el aposento; lo cual visto por el caballero, la detuvo, sin dejarla mover un paso. A ella con la turbación y el desasosiego, se le cayó el tafetán que le traía cubierto el rostro y por estar tan ocupado en tenerla, no pudo acudir a alzarse el embozo [don Fernando] que se le cayó del todo; y alzando los ojos Dorotea, que abrazada con la señora estaba, vio que el que abrazada ansímesmo la tenía era su esposo don Fernando; y . . . se dejó caer de espaldas desmayada . . . junto [al] barbero que la recogió en los brazos

Acudió . . . el cura a quitarle el embozo . . . y la conoció don Fernando, que era el que estaba abrazado con la otra, y quedó como muerto en verla; pero no porque dejase, con todo esto, de tener a Luscinda, que era la que procuraba soltarse de sus brazos; la cual había conocido . . . a Cardenio, y él la había conocido a ella [y] salió del aposento . . . y lo primero que vio fue a don Fernando, que tenía abrazada a Luscinda. También don Fernando conoció a . . . Cardenio, y todos tres, Luscinda, Cardenio y Dorotea, quedaron mudos y suspensos (I, xxxvi, pp. 371-374)

En los dos anteriores cuadros podemos ver profundidad compositiva y salto constante de foco narrativo que retrata con cortos tiros descriptivos a todos los personajes que en ellos intervienen. El foco pasa del ventero en la puerta de la venta a Dorotea y luego a Cardenio que se esconde en la oscuridad de la habitación donde dormía don Quijote para centrarse definitivamente en Luscinda y Don Fernando. El claroscuro ilu-

minativo resultante se mantiene hasta que sale Cardenio y se reúnen todos en un foco abierto que comprende a todos bajo igual iluminación cuando continúa la narración hasta llegar a su desenlace.

Algo semejante a lo anterior podemos ver en los tiros rápidos focales de las riñas tumultuarias que se producen en la venta. Sirva de ejemplo la siguiente:

Y alzando [don Quijote] el lanzón que nunca le dejaba de las manos, le iba a descargar tal golpe sobre la cabeza, que, a no desviarse el cuadrillero, se le dejara allí tendido . . . y los demás cuadrilleros, que vieron tratar mal a su compañero, alzaron la voz pidiendo favor a la Santa Hermandad.

El ventero . . . se puso al lado de sus compañeros; los criados de don Luis rodearon a don Luis . . .; el barbero, . . . tornó a asir de su albarda, y lo mismo hizo Sancho: don Quijote puso mano a su espada y arremetió a los cuadrilleros. Don Luis daba voces a sus criados, que le dejaran a él y acorriesen a don Quijote, y a Cardenio y a don Fernando, que todos favorecían a don Quijote. El cura daba voces, la ventera gritaba, su hija se afligía, Maritornes lloraba, Dorotea estaba confusa, Luscinda suspensa y doña Clara desmayada. El barbero aporreaba a Sancho, Sancho molía al barbero, don Luis, a quien un criado suyo se atrevió a asirle del brazo . . . le dio una puñada, . . . el oidor le defendía, don Fernando tenía debajo de sus pies a un cuadrillero (I, xlv, pp. 461-462)

En la segunda parte, Cervantes, más cuidadoso de evitar las críticas que le habían hecho a la unidad de la obra, no quita el foco de don Quijote y de Sancho sino con contadas excepciones. Como se probó en el inciso cuarto del capítulo sexto al separarse dichos personajes temporalmente se recurre a una técnica espacio-temporal pendular concentrando sucesivamente el foco y la iluminación en uno u en otro para mantener la narración separada pero indivisa.

Ejemplos de diferente iluminación de personajes se pueden ver claramente en la farsa del " Diablo correo " y la " Corte de Merlín " donde la

iluminación se va concentrando sucesivamente en cada uno de los personajes que vienen en los carros que desfilan. Don Quijote, Sancho, los Duques y sus acompañantes aparecen mientras tanto en la semi-oscuridad de la noche iluminada por el fuego de las luces que los rodean (I, xxxiv-xxxv). Igual efecto se puede notar en el final de la aventura de Clavileño al explotar éste iluminando y camuscando a don Quijote y a Sancho en tanto que los Duques y sus acompañantes fingían estar dormidos o desmayados en la oscuridad de la noche (II, xli, p. 834). Por último, otro buen ejemplo de contraste de iluminación es el de la farsa de la resurrección de Altisidora al concentrarse en ella la luz de más de cien hachas encendidas y de las velas de más de cien candelabros de plata que alumbraban teatralmente su túmulo (II, lxix, p. 1034).

Se prescinde por su menor importancia compositiva de ejemplos donde la diferencia de iluminación es igualmente manifiesta. Entre estos se podrían incluir la ceremonia de investidura de don Quijote como caballero andante donde la iluminación única es una vela que alumbra el supuesto código de caballería que tiene el ventero en la mano quedando don Quijote, la Tolosa y la Molinera en la semi-oscuridad de la noche (I, iii, pp. 52-53). También hay contraste de luces y sombras y diferencia de iluminación de los elementos compositivos en la descripción de la pelea del arriero con don Quijote y Sancho a consecuencia de haber entrado Maritornes en busca del primero. Esta escena que ocurre a consecuencia de la absoluta oscuridad de la habitación donde se encuentran bien avanzada la noche se ilumina al final, débilmente, por la luz del candil que trae el ventero y que apaga al creer muerto a don Quijote. La luz ilumi-

na al ventero y deja en la semi-oscuridad, con diferencia de tono en relación a la distancia de ella, a las distintas personas que allí se encontraban (I, xvi, pp. 149-150).

No se pretenden derivar consecuencias temáticas, aunque sí estructurales, de la diferente iluminación del Quijote. En efecto, al centrarse el foco y la iluminación en don Quijote y en Sancho Panza no se produce una visión fraccionada de la realidad por parte del lector. Este ve la obra como un conjunto homogéneo donde todo encaja estructuralmente y cada elemento está diferenciado pero con límites borrosos que no le permiten separarlo de la obra total. El claroscuro resultante de la diferente iluminación de los personajes, aventuras, historias, cuentos e incidencias argumentales ratifica las conclusiones establecidas en los incisos que anteceden y en el capítulo precedente.

VII- Medios Estilísticos que Refuerzan el Claroscuro del " Quijote."

Este tópico bajo el título de una de sus formas estilísticas, " el no sé qué," es el que ha despertado mayor interés en los críticos al estudiar el tema del claroscuro. En cuanto al Quijote, Joaquín Casaldueño,³¹ Angel Rosenblat,³² y principalmente Helmut Hatzfeld³³ han hecho importantes estudios sobre el tema. Otros más generales y concernientes a la literatura clásica y otras literaturas romances completan una bibliografía bastante extensa sobre el tema.³⁴ Se tratará en este inciso de coordinar las conclusiones que en esta dirección ha sentado la crítica aplicándolas al Quijote a fin de ratificar estilísticamente el claroscuro estructural de la obra estudiado en los incisos precedentes de este capítulo.

El Diccionario de autoridades define al " no sé qué " como " . . .

expresión que se usa como nombre sustantivo, y significa alguna gracia o atractivo particular que se reconoce en las cosas, y no se sabe explicar."³⁵ Porqueras-Mayo afirma que la riqueza alusiva de esta expresión se fue " . . . desplegando en variedad de matices pero casi siempre con un denominador común: lo misterioso e indefinible," agregando que esta expresión sufrió una " . . . crisis del gusto a causa de sus abusos en la conversación corriente " durante el siglo XVII en España,³⁶ En cuanto al Quijote, apunta Fatzfeld, esta expresión aparece más de cuarenta veces y agrega que la misma tiene otras variantes estilísticas entre las que enumera " no sé qué," " no sé si a qué," " de qué en qué," " quién," " como si," " si," " cuánto," " adónde," " lo qué," "el qué," y " el qué de los qué."³⁷

Nos luce que de limitarnos a dicha expresión y sus variantes dejaríamos fuera de este estudio otros medios estilísticos que producen el mismo efecto claroscuro o dubitativo de la realidad como formas mudables y perspectivistas de expresión indefinible en el lenguaje. A ellos debiéramos agregar el claroscuro resultante de cláusulas condicionales irreales,³⁸ así como otras concesivas o consecutivas y el uso de figuras retóricas como el anacoluto, el quiasmo, los paralelos de opuestos, la adjetivación de cláusulas adverbiales, todos los cuales son producto del exceso de ornamentación y el " vislumbamiento " barroco.³⁹ A éstos agrega Rosenblat los neologismos de sustantivos compuestos y la polinomasia.⁴⁰ A título de ilustración aportaremos algunos ejemplos aunque nos remitimos para mayor prueba y ejemplificación a las citadas fuentes.

A.- El " no sé qué " y sus variantes.

Esta expresión, cuyo origen remonta Porqueras-Mayo al nescio quid acuñado por Cicerón, fue usada por San Agustín así como por Dante y por Petrarca. En el Siglo de Oro español se hizo popular en la literatura principalmente religiosa, nacida de la imposibilidad de expresión verbal de la experiencia mística, pasando luego al lenguaje común de donde posiblemente la recogería Cervantes.⁴¹

Del sin número de ejemplos que hay en el Quijote escogemos los siguientes:

Me ha dado un no sé qué de contento verme tan querida de un tal principal caballero . . . comencé, no sé en qué modo, a tener por verdaderas tantas falsedades, pero no de suerte que me moviesen a compasión menos que buena sus lágrimas y suspiros [dice Dorotea contando su historia] . (I, xxviii, pp. 280 y 281-282)

Sancho, cuando llegaste junto a ella [Dulcinea] ¿ no sentiste un olor sabeo y un no sé qué de bueno que no acierto dalle nombre ? (I, xxxi, p. 312)

No sé de qué días a esta parte me fatiga y aprieta un deseo tan extraño y tan fuera del uso común de otros, que yo me maravillo a mi mismo, y me culpo y me riño a solas y procuro callarlo y encubrirlo de mis propios pensamientos [le dice Anselmo a Lotario contestándole éste] La que tú dices que quieres intentar y poner por obra, ni te ha de alcanzar gloria de Dios, bienes de fortuna ni fama con los hombres Tienes tú ahora el ingenio como el que siempre tienen los moros (I, xxxiii, pp. 330 y 332)

Puesto que han fundado más mayorazgos las letras que las armas, todavía llevan un no sé qué los de las armas a los de las letras, como un sí sé qué que se halla en ellos, que los aventaja a todos (II, xxiv, p. 718)

Poco trecho se había alongado don Quijote . . . cuando encontró con dos como clérigos o como estudiantes y con dos labradores (II, xix, 670)

Y fue a lo que se cree que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy bien parecer de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni se dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo. (I, i, pp. 40-41)

Easten los anteriores ejemplos para probar la presencia de este recurso estilístico. La falta de concreción del significante verbal provoca duda en el significado dando lugar al claroscuro que se estudia en este capítulo.

B.- Cláusulas condicionales irreales, concesivas y consecutivas.

Con estas cláusulas se consigue igual efecto de duda y tensión entre el significante y el significado que origina estilísticamente el claroscuro del Quijote. Sirvan de ejemplo las siguientes:

"Hubiera hecho en tu venganza más daño que hicieron los griegos por la robada Elena. La cual, si fuera en este tiempo, o mi Dulcinea fuera en aquél, pudiera estar segura que no tuviera tanta fama de hermosa como tiene. (II, xxxii, p. 779)

Bien parece que éstos no han visto a mi Dulcinea del Toboso; que si la hubieran visto, ellos se fueran a la mano en alabanzas desta su Quiteria (II, xx, p. 681)

Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; . . . empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo para pintarla y gravarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla. (II, xxxii, p. 775)

Estas dos señoras [Elena y Dido] fueron desdichadísimas, por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores [París y Eneas] , ni fuera abrazada Troya, ni Cartago destruida, pues con sólo que yo matara a París se escusaran tantas desgracias. (II, lxxi, p. 1051)

No es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se les salgan las tripas por ella. (I, viii, p. 85)

No pienso dejar [al asno] aunque me llevaran a ser Gran Turco. (II, xxxvi, p. 806)

. . . el buen caballero andante, aunque vea diez gigantes con las cabezas no sólo tocan, sino pasan las nubes, y que a cada uno le sirven de piernas

dos grandísimas torres, y que los brazos semejan árboles de gruesos y poderosos navíos, y cada ojo como una gran rueda de molino y más ardiendo que un horno de vidrio, no le han de espantar en manera alguna (II, vi, p. 578)

. . . si tú, Sancho, [le dice don Quijote], me dejaras acometer . . . te hubieran cabido en despojos, por lo menos, la corona de oro de la Emperatriz y las pintadas alas de Cupido; que yo se las quitara al redropelo y te las pusiera en las manos. (II, xii, p. 617)

C.- Figuras retóricas al servicio del claroscuro.

Sirvan de ejemplo los siguientes:

a) Quiasmo.

Este mi amo. . . juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco [dice Sancho de don Quijote] . (II, x, p. 604)

. . . no todos los caballeros pueden ser cortesanos, ni todos los cortesanos pueden ni deben ser caballeros andantes (II, vi, p. 578).

Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros, y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos (II, vi, p. 579)

Antes que diese conmigo al través el gobierno, he querido dar con el gobierno al través. (II, lv, p. 942)

Tripas llevan pies que no pies tripas. (II, xxiv, p. 792)

Si el cántaro da en la piedra o la piedra en el cántaro, mal para el cántaro. (II, xliii, p. 847)

Dícenme que gobiernas como si fueses hombre y eres hombre como si fueses bestia. (II, li, p. 910)

b) Anacoluto.

Tomamos de Hatzfeld⁴² el siguiente ejemplo que él titula de cuasi-anacoluto:

. . . como el amor en los mozos, por la mayor parte, no lo es, sino apetito, el cual, como tiene por último fin el deleite, en llegando a alcanzarle se acaba, y ha de volver atrás aquello que parecía amor, porque no

puede pasar adelante del término que le puso la naturaleza, el cual término no le puso como verdadero amor . . . ; quiero decir que, así como don Fernando gozó a la labradora, se le aplacaron sus deseos y se refriaron sus abíncos; (I, xxiv, pp. 229-230)

c) Paralelos en contrario.

Porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto. (II, xvii, p. 659)

Yo tengo a mi señor don Quijote por loco rematado, puesto que algunas veces dice cosas que . . . son tan discretas y por tan buen carril encaminadas que el mismo Satanás no las podría decir mejores. (II, xxxiii, p. 783)

. . . aquí le tenían por discreto y allí se les deslizaba por mentecato, sin saber determinarse qué grado le darían entre la discreción y la locura. (II, lix, p. 970)

Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando cantas; yo me desmayo de ayuno cuando tú estás perezoso y desalentado de puro hartó. (II, lxviii, p. 1029)

Bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha; no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel (II, lxi, p. 987)

d) Adjetivación de cláusulas adverbiales.

Los libros de caballería son en el estilo duros, en las hazañas, increíbles, en los amores, lascivos, en las cortesías, mal mirados: largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes y ajenos a todo discreto artificio. (I, xlvii, p. 482)

e) Neologismos de sustantivos compuestos y polionomasía.

Angel Rosenblat, citando como fuentes a Pedro Salinas y Carlyle, encuentra que gran parte del claroscuro del Quijote nace de la extraordinaria facilidad con la que don Quijote modelaba personajes y situaciones a fuerza de nombres cambiando la realidad física. Encuentra igualmente que " el mismo nombre de don Quijote se mantiene en cierta inseguridad

o penumbra."⁴³

Don Quijote, " hijo de sus propias obras " (I, iv, p. 57), parodian-
do a Adán en el primer día de su creación,⁴⁴ dio nombre a todas las cosas e
incluso a sí mismo (I, i, pp. 39-41). Esta facilidad visualizadora de
la realidad imaginada encuentra cientos de ejemplos en la obra. Sirvan
para probarlo los siguientes:

. . . el gran emperador Alifanfarrón, señor de la grande isla de Trapobana
. . . el rey de los garamantas, Pentapolín del Arremangado Brazo . . .
el valeroso Laucalco, señor de la Puente de Plata, . . . el temido Micocol-
lenbo, gran duque de Quirocia. . . el nunca medroso Brandabarbarán de Bo-
liche, señor de las tres Arabias . . . el jamás vencido Timonel de Car-
cajona, príncipe de Nueva Vizcaya . . . Miulina, hija del duque Alfeñiquén
del Algarbe. . . Pierres Papín, señor de las baronías de Utrique, . . . el
poderoso duque de Nerbia, Espartafilardo del Bosque . . . (I, xviii, pp.
162-163)

. . . Ginés de Pasamonte, que por otro nombre llaman Ginesillo de Parapilla.
(I, xxii, p. 208)

Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía). . .
(I, xxv, p. 238)

Rosenblat, citando a Américo Castro como fuente, comenta en relación
a esta multitud de nombres que la misma es producto de " . . . un ines-
table transformismo que tiene su correlato en la movable transición e ines-
tabilidad de los nombres . . . paralelo al de la movable representación de
quienes los llevaban."⁴⁵

En cuanto a neologismos de sustantivos compuestos se pueden citar
los siguientes: "baciyelmo" (I, xlv, p. 458); "semidoncellas" (I, xliii,
p. 444); "sobrebarbero" (I, xlv, p. 460); "sotaermitaño" (II, xxiv, p.
716); "dueña toquiblanca y antojuna" (II, xlvi, p. 881); entre otros.

Resumiendo, el uso de todos estos recursos estilísticos sirve para

crear un claroscuro verbal en el Quijote sintomático de la ambigüedad de la realidad física que en su última esencia es indefinible. En otras palabras, tratan estos recursos de reflejar la tensión entre la realidad como es y como debiera ser, ratificando el tema del ideal imposible que se ha señalado como central y unificante de esta obra.

VIII- Observaciones sobre la Aplicación del Quinto Principio de Wölfflin al " Quijote."

Basado en el estudio que se ha hecho de los cinco esenciales mínimos en que quedó dividido el quinto y último principio de Wölfflin estudiado en este capítulo se estima haber probado:

a) Que el tema del ideal imposible que unifica temática y argumentalmente al Quijote surge dentro de contrastes de sombras y luces. Este claroscuro creado por la distribución desigual de la luz se extiende a todos los demás temas de dicha novela que se entretajan con el primero. Los discursos, aventuras, historias, cuentos e incidentes que estructuran temática así como argumentalmente la obra se presentan con luces en contraste. Todo ello crea, por sí sólo, una tensión entre la realidad histórica y la poética ratificando el tema central de la obra.

b) Que la estructura del Quijote no nace del contraste de luces y sombras con valores absolutos sino del uso indiscriminado de la iluminación. No hay choque de luces y sombras sino fusión de los mismos en un claroscuro estructural que imparte profundidad compositiva y elimina la recesión planimétrica de elementos. Las formas de la realidad física dejan de tener bordes definidos para derivar en una composición homogénea con recesión conjunta. Luces y sombras adquieren valores propios con tensiones no definidas entre ambas contribuyendo a la dinámica estructural

de la obra.

c) Que la sucesión dinámica de luces y sombras provoca un fluir cambiante de las formas como expresión del tiempo de ficción del Quijote. El claroscuro de la iluminación es usado como elemento coadyuvante irónico del aparente anacronismo del Quijote. Tanto la iluminación como la sucesión cronológica de tiempo dejan de tener valores definidos para funcionar como elementos disociadores de la realidad física confundiéndola con la poética.

d) Que la luz y el color funcionan con valores propios como consecuencia del propósito impresionista de captar la realidad en un instante de tiempo. En los casos que el color adquiere alguna trascendencia simbólica ésta nunca es absoluta y responde a valores tradicionales.

e) Que por regla general la luz se concentra en don Quijote y en Sancho aunque con diversa intensidad. Este efecto contribuye a impartir unidad estructural a la obra al concentrar en el protagonista y en el deuteragonista, en sus aventuras, apetencias e ideales el foco iluminativo del Quijote.

f) Que " el no sé qué" y los demás recursos estilísticos usados en el Quijote crean el claroscuro del lenguaje de la obra. Los mismos igualmente reflejan la tensión entre la realidad física y la poética rodeada de una atmósfera de ambigüedad concordante con el tema central de la obra.

Esto probado permite afirmar que el Quijote participa por completo de las características establecidas en el quinto y último de los principios de Wölfflin como esenciales del arte barroco. Al hacerlo se ratifican igualmente las conclusiones sentadas en los capítulos precedentes y la procedencia del estudio que se ha realizado en esta disertación.

NOTAS

- ¹ Principles of Art, pp. 15, 197, 204, 205. Posteriores citas serán hechas en el texto con referencia a esta edición.
- ² The Development of Chiaroscuro as a Technique of Graphic Arts. A Genetic Study of Determining Factors with Indication of Trends, Doctoral Dissertation (New York University, 1946), p. 2.
- ³ Charles H. Woodbury, The Art of Seeing (N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1925), pp. 154, 155.
- ⁴ The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical (N. Y.: Dover Publ., 1959), pp. 2 y 29.
- ⁵ Ibid, pp. 8 y 9.
- ⁶ Cervantes, Don Quijote, I, i, p. 37. Posteriores citas de esta obra se harán en el texto con referencia a esta edición.
- ⁷ Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei (Berlin: Mann, 1954), p. 141.
- ⁸ " Echo and Twilight in Spanish Baroque Literature," in Alessandro S. Crisafulli, ed., " Studies in Honor of Tatiana Fotitch " (Washington D. C.: The Catholic University of America Press, en prensa), 232 y 235.
- ⁹ Sentido y forma, p. 209.
- ¹⁰ " El día y la noche en el Quijote," 33-43.
- ¹¹ Dr. Thebussem [Mariano Pardo de Figueroa], " Lo verde en Cervantes," La España Moderna, VI, lxiii (1894), 46-47; y Vernon A. Chamberlin y Jack Weiner, " Color Symbolism: A Key to a Possible New Interpretation of Cervantes' " Caballero del verde gabán," Romance Notes, X (1968), 344.
- ¹² Cristóbal Pérez Pastor, Documentos cervantinos hasta ahora inéditos, recogidos y anotados, 2 vols. (Madrid: Imp. Fortanet, 1897, 1902), II, 506.
- ¹³ Schöne, p. 141.

- 14 Matzfeld, " Echo and Twilight," 235.
- 15 " El día y la noche en el Quijote," 38.
- 16 Ibid, 39.
- 17 Luehrman, p. 114.
- 18 " Echo and Twilight," 232.
- 19 " Why is Don Quixote Baroque?," 169-170.
- 20 Erber A. Kenyon, " Color Symbolism in Early Spanish Ballads," Romantic Review, VI (1915), 327-340.
- 21 " Symbolic Green: A Time-Honored Characterizing Device in Spanish Literature, Hispania, LI (1968), 29-37; y Chamberlin y Weiner, 343.
- 22 Kenyon, 332.
- 23 Sentido y forma, pp. 155-156.
- 24 Kenyon, 334, explica que simbolizaba celos.
- 25 Ibid; también expresa que simbolizaba crueldad lo que no concuerda con el uso que le da Cervantes.
- 26 Ibid, 336.
- 27 Allen, Hero or Fool ?, p. 58. Hace referencia el profesor Allen entre otros críticos con igual opinión a Angeñ Rosenblat, " La lengua de Cervantes," en Cervantes [Homenaje] (Caracas: Imp. Nacional, 1949), pp. 53-54.
- 28 Language of Vision (Chicago: Paul Theobald, 1951), p. 138.
- 29 Es curioso apuntar que el amancebamiento de Madáxima con Elisabat que le atribuye falsamente Cardenio, refleja su propio trauma psicológico por suponer a Luscinda viviendo maritalmente con don Fernando lo que se comprueba luego que era igualmente incierto (I, xxxvi, p. 374).

- 30 Como se apuntó anteriormente, es de notarse que la historia de la princesa Micomicona refleja igualmente el problema emocional de Dorotea sustituyendo el gigante Pandafilando de la Fosca Vista a don Fernando y el reino perdido de Micomición a la virtud de la misma deshonrada por el último (I, xxxix); con esto se completa en otro nivel el paralelo de las historias de Cardenio y Dorotea reforzando la estructura.
- 31 Sentido y forma, pp. 95-114, sp. 108.
- 32 La lengua del " Quijote ", pp. 102, 166-167 y 171.
- 33 Estudios sobre el Barroco, pp. 145-146; El " Quijote " como obra de arte, p. 289; Why is Don Quijote Baroque?, 174; y " Moderate and Exaggerated Baroque," in Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl, eds., Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche (Bern: A Francke, 1973), p. 216.
- 34 Elbert Benton Op't Eynde Borgerhoff, The Freedom of French Classicism (Princeton: Princeton University Press, 1949), pp. 186-200; E. [ckart] Vaase, " Zur Bedeutung des Je ne sais quoi im 17. Jahrhundert," Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, LXVII (1956), 47-68; y Erich Köhler, " Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Un-greiflichen," Romanistisches Jahrbuch, VI (1953-1954), 21-59, en cuanto a la literatura francesa. G. Natali, " Storia del 'non so che'," Lingua Nostra, XII (1951), 45-49, en cuanto a la italiana. Walter von Wartburg, " Non sapio quid," in Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso, III, 579-584, en cuanto al galo-romance. Y, Erich Köhler, " Der Padre Feijoo und das ' no sé qué '," Romanistisches Jahrbuch, VII (1955-1956), 272-290; y Alberto Porqueras-Mayo, " El no sé qué en la Edad de Oro española," Romanische Forschungen, LXXVIII (1966), 314-337, como estudios generales de la literatura española.
- 35 (Madrid: Gredos, 1967-1970), II, 762.
- 36 Porqueras, 317 y 318.
- 37 " Why is Don Quixote Baroque?," 174.
- 38 Watzfeld, " Don Quixote " como obra de arte, pp. 40-53.
- 39 Watzfeld, " Why is Don Quixote Baroque?," 161-163 y 166.
- 40 Rosenblat, pp. 173 y 198.
- 41 Porqueras, 315-317.

⁴² "Why is Don Quixote Baroque?" 163 y 164.

⁴³ pp. 173 y 169.

⁴⁴ Libro primero de Moisés. Génesis, II, 22.

⁴⁵ Rosenblat, p. 175.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIÓN

Se inició este estudio con plena consciencia de estar pisando un terreno polémico. La crítica del Quijote al igual que la de Wölfflin y aún la del Barroco mismo son como ríos revueltos donde no pensamos que la arena se quede sedentaria en el fondo; fuerzas en todas direcciones la irán moviendo hasta el final de los tiempos pero en el fondo queda el lecho como manifestación inmutable de su estructura. Es por ello que tratamos de hacer un estudio neo-formalista del Quijote buscando sus elementos estructurales por ser lo inmutable e invariable que siempre quedará intacto ante los embates de la crítica.

Se buscaba objetividad en un medio tan polémico. El modo de lograrla era la aplicación de una dirección crítica que impidiera forzar cualquier interpretación apriorista. Las técnicas de la escuela neo-formalista americana nos ofrecían la garantía para lograrlo. Se podrá objetar que la absoluta objetividad no existe ya que siempre hay selección subjetiva por parte del crítico. En nuestro caso, no habiendo tomado de antemano ninguna posición en las polémicas que sobre el tema existen, desarrollamos la investigación como quién entra en un lugar no conocido con la mente abierta para aceptar lo que encuentre. He aquí la objetividad que creemos haber dado a esta disertación.

Al leer los sub-títulos de los capítulos de esta disertación cualquier cervantista podrá decirse a sí mismo que hay muchos tópicos incluidos en los mismos que han sido ya tratados por la crítica. Era eso lo que precisamente perseguíamos; partir de orientaciones ya establecidas y basar sobre ellas la aplicación de las categorías diferenciadoras de Wölfflin entre las formas del arte del Renacimiento y las del Barroco. Debemos admitir que en muchos casos la crítica citada está dividida, y que en otros hemos proyectado teorías e interpretaciones hasta extremos posiblemente ajenos al propósito de los que las postularon. En uno o en otro caso, al menos, teníamos en dichas teorías un punto de partida sólido sobre el cual basar nuestro estudio evitando conjeturas. Por último, también debemos confesar que en algunas ocasiones hemos tenido que formular teorías y hacer interpretaciones propias ya que aún no se ha intentado un estudio estructuralista completo del Quijote. En todo caso el texto del Quijote fue siempre nuestra primera fuente y guía repudiando cualquier interpretación esotérica por atractiva que luciera.

Ya finalizado este estudio debemos preguntarnos: ¿hemos probado algo? ¿hay algún aporte nuevo a la interpretación del Quijote alcanzado con esta disertación? En otras palabras, ¿merecía el esfuerzo de más de un año de trabajo y de otros varios de estudio y meditación sobre el tema objeto de esta tesis los resultados obtenidos? Y, aún más, ¿valía la pena haber ocupado la atención del doctor John J. Allen y de los demás distinguidos profesores que nos han ayudado en esta disertación el tema objeto de la misma? Con poca modestia creemos que sí. Estimamos haber logrado lo que pretendíamos cuando iniciamos esta disertación. Si

los logros no fueron mayores sea ello debido a nuestra inexperiencia y no a los consejos siempre acertados de nuestros profesores que nunca nos faltaron. Resumamos la esencia de los resultados obtenidos.

En primer lugar creemos haber probado la filiación barroca del Quijote. Las cinco categorías establecidas por Wölfflin como caracterizadoras de la esencia del arte barroco se ajustan sin excepción alguna a esta obra. Así, podemos afirmar que frente a la composición lineal renacentista la del Quijote es pintoresca. Frente a la composición plana del Renacimiento la del Quijote tiene profundidad que incluye dentro de ella al propio lector impidiéndole percibir planos aislados o yuxtapuestos sino por el contrario ver la unidad de todos los elementos de la obra y como éstos recesan conjunta y homogéneamente. Frente a la estructura cerrada renacentista el Quijote presenta otra atectónica o abierta de tal magnitud que se proyecta hacia afuera buscando el infinito del ideal inalcanzable. Frente a la falta de unidad renacentista el Quijote tiene una estructura que fusiona todos los elementos que lo integran. Y, frente a la meridiana claridad de la obra renacentista el Quijote está rodeado por un claroscuro temático, estructural y compositivo que lo caracteriza. Cada una de estas condiciones de por sí y todas ellas en conjunto son definidoras del arte barroco de acuerdo con los principios de Wölfflin que se han estudiado. Nos remitimos a las conclusiones que cierran cada uno de los capítulos dedicados a la aplicación individual de ellos al Quijote como resumen del análisis que en los referidos capítulos se ha hecho.

Pudiera objetarse con razón que la conclusión sentada en el párrafo precedente funciona en relación a la validez de los principios de Wölfflin

que, aunque revitalizados en los últimos años, siguen siendo objeto de revisión y de crítica. Estos principios, conforme se demostró en el capítulo segundo de esta disertación, han resistido sesenta años de crítica y aún se encuentran hoy en día en plena vigencia. Pero hay más, el barroquismo del Quijote no postula nada nuevo sino que confirma una dirección de la crítica que por otras avenidas ha llegado a igual resultado. Así, si mañana cayera demolida por la piqueta de la crítica la teoría de Wölfflin, lo que dudamos dado sus sólidos cimientos, quedará siempre válida la esencia de nuestra conclusión; la filiación barroca del Quijote. Esta es la respuesta que buscábamos desde hace años a una inquietud intelectual. Al comenzar a iniciarnos en la crítica cervantina y leer a Américo Castro y sus seguidores al mismo tiempo que a Helmut Hatzfeld y los suyos nos parecieron tan sólidas ambas posiciones que nos asaltó la duda. Formulada ésta a nuestro viejo y antiguo profesor y amigo, el hispanista catalán don Domingo Ricart, nos contestó como don Quijote a Sancho: " Con la iglesia hemos dado." Creemos haber salvado las dudas que asaltaban a don Domingo y encontrado respuesta definitiva a nuestra pregunta: el Quijote es barroco.

El lector pragmático, que pone siempre en duda las consecuencias prácticas de un estudio doctrinal como el que hemos hecho en esta disertación, quizás se pregunte si el encuadramiento del Quijote dentro del Barroco puede tener alguna importancia para la interpretación de la obra. La respuesta es obvia y quedó sentada en el capítulo primero de esta disertación. Asignar una obra a una era artística tan definida como la del Barroco además

de ser importante para la historia literaria tiene trascendencia para su interpretación. Al situar al Quijote en el Barroco tenemos que verlo a la luz de la filosofía y de los principios sociales, políticos, económicos, culturales, éticos, religiosos, estéticos, estilísticos e históricos que condicionan la problemática total del período no sólo en España sino en todo el mundo de la cultura occidental. Nuevos caminos se abren en cada una de estas direcciones. En lo adelante el Quijote no se nos va a presentar con la cara risueña del optimismo renacentista sino con la del desengaño del pesimismo barroco. No podremos leer más al Quijote con una estrepitosa carcajada por las locuras de Alonso Quijano y las torpezas de Sancho Panza; por el contrario la sonrisa, si es que la hay, se quedará a flor de labios y se transformará en mueca adolorida y quizás en llanto ante las frustraciones del excelso loco y de su quijotizado escudero incapacitados de alcanzar sus ideales imposibles. Tendrán que ser revisadas, por no seguir nosotros aportando ejemplo, sin número de interpretaciones que partían de la filiación renacentista de esta obra que creemos haber contribuido a destruir. Nuevas revalorizaciones de interpretaciones tradicionales que se habían echado a un lado, así como otras que han adquirido o están adquiriendo vigencia en la crítica cervantina del Quijote deberán ser estudiadas con otra perspectiva. Pero no es polémico nuestro propósito. Esto lo hemos probado al tratar de armonizar y fusionar interpretaciones del Quijote aparentemente antagónicas. No quisiéramos agregar otra nueva ficha a la demasiado extensa bibliografía del Quijote sino por el contrario aglutinarla y simplificarla. Si al menos eso hemos conseguido nos damos por satisfechos.

Consecuencia lógica de la anterior conclusión fue la no buscada pero obtenida confirmación de la teoría de Heinrich Wölfflin. Un sub-producto modesto pero que estimamos interesante a la historia y a la filosofía del arte. Su aplicación al Quijote bajo bases de composición y estructura más que de estilo dan una prueba más de la vigencia de los cinco pares de principios sobre los cuales se fundamenta esta teoría elaborada por Wölfflin sobre iguales bases.

Aunque hoy el Barroco es una realidad que muy pocos críticos ponen en duda, sirva esta disertación como una prueba más de su existencia. Al extender los principios de Wölfflin formulados para las artes en general pero ejemplificados por su autor sólo en cuanto a las plásticas hemos ayudado a probar, al igual que otros que nos han precedido, la unidad de todas las artes de un período acondicionadas por iguales determinantes infrahistóricas. Esto sentado quedan teóricamente justificados medulares estudios comparativos que se han hecho y otros que en el futuro se intenten sobre el Quijote u otras obras literarias del Renacimiento y del Barroco con semejantes manifestaciones estéticas en la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes en general del período. Esta proyección se extiende a todas las manifestaciones creativas del período, ya sean éstas culturales, sociales, históricas, éticas, religiosas, filosóficas o de cualquier otra naturaleza.

Sin duda se objetará que nuestras conclusiones son parciales porque no podemos entrar en disquisiciones sobre las subclasificaciones que se pretenden hacer del Renacimiento y del Barroco. Posiblemente la crítica más fuerte venga de los que defienden la tesis de la existencia de una

época Manierista como intermedia entre los dos citados períodos. A esas objeciones sólo podemos contestar diciendo, como lo hicimos al principio de esta disertación, que al formular Wölfflin su teoría no podían tener vigencia dichas divisiones ya que la idea del Barroco mismo estaba en tela de juicio. Los principios de Wölfflin no distinguen entre Manierismo y Barroco y al no hacerlo ofrecen una ventaja más que un inconveniente; permiten analizar vertientes opuestas como son el Renacimiento y el Barroco sin posiciones intermedias. Las generalizaciones son más definidas; los conceptos son más claros; los estilos son más diferentes; las características diferenciales son más profundas. En consecuencia los principios de Wölfflin abarcan todas las manifestaciones del Barroco desde que se desprendió del Renacimiento. Entrar en subclasificaciones sería adúlterar dichos principios quitándoles la vigencia de su validez después de más de medio siglo de crítica. De haberlo hecho en esta disertación carecería nuestro estudio de razón de ser por no tener base teórica en que fundarse. Dejemos que pasen los años y veamos si el Manierismo se acredita y fundamenta con principios diferenciadores del Barroco de igual vigencia que los que hoy diferencian a éste del Renacimiento; entonces será el momento de revisar estas conclusiones y no ahora en que dicha revisión sería doctrinalmente prematura.

Apuntemos, por último, que creemos de tanta o mayor trascendencia que la filiación hecha del Quijote, la técnica que se ha utilizado para hacerla y algunas de las consecuencias que de ella se derivan. El método en la filosofía, al igual que en el ensayo, es a veces tanto o más importante que las consecuencias obtenidas a través del mismo. Hay nu-

chos y muy profundos estudios estructuralistas del Quijote pero todos ellos son monográficos o analizan una dirección o punto estructural específico en la obra. Falta un estudio total del Quijote bajo todos y cada uno de los aspectos que la crítica neo-formalista americana pone al alcance del estudioso. Sin la generalidad y extensión que el tópicu requiere, por salirse fuera de los límites de esta disertación, hemos orientado nuestro análisis en esta dirección. Al hacerlo partimos, siempre que nos fue posible, de estudios anteriores que hemos tratado de coordinar y sistematizar en lo que ha estado a nuestro alcance. En consecuencia se han dejado preparadas y organizadas las bases para emprender el referido estudio. Así, fue objeto de especial interés al estudiar cada uno de los principios de Wölfflin aplicados al Quijote analizar el punto de vista narrativo, la distancia estética, el foco, el eje o centro temático y argumental, la relación tiempo-espacio, la atmósfera narrativa, el tono así como la estructura de la obra. Todo ello apuntaba a un propósito que era determinar el tema central y la función que el mismo tiene en relación a los demás elementos compositivos dentro de la estructura básica de la obra. Reconocemos que este estudio no es exhaustivo y que hay que profundizar y ampliar mucho más el mismo para llegar al resultado óptimo que esperamos pueda lograrse. Sirvan nuestras orientaciones como bases para otro trabajo que en el futuro intentemos o que más propiamente inspiren a otros estudiosos con más capacidad y experiencia que la nuestra a acometer. Si en una u otra forma se lograra realizar este estudio se sentaría sin duda una nueva piedra angular en la interpretación del Quijote. Sirva esta disertación de peldaño, no de cúspide. Conocer la verdad ab-

soluta que el Quijote encierra quizás sea, como Dulcinea, un ideal inalcanzable. He aquí el desafío; sigamos rompiendo lanzas por alcanzarlo. El solo intento justifica el esfuerzo.

Concluyamos recordando que en la crítica literaria, como en la vida, cada instante es siempre expresión del pasado. Al poner punto final a este estudio no terminamos sino dejamos abiertas nuevas rutas en caminos desconocidos o no recorridos antes con la debida profundidad por la crítica. Permítala la Providencia que otros con pie más seguro los transiten.

BIBLIOGRAFÍA

(OBRAS Y TRABAJOS CITADOS)

- Agostini Banus, Edgardo R. Breve estudio del tiempo y el espacio en el "Quijote." Consejo del Real Instituto de Estudios Manchegos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- Aguirre Prado, Luis. " Don Quijote educador, " Revista de la Escuela de Estudios Penitenciarios, XII-XIII (1956-1957), 333-335 y 779-789.
- Alarío Filippo, Mario. " La justicia en el Quijote," Boletín de la Academia Boliviana, XV (1965), 106-114.
- Alonso, Dámaso. " Sancho-Quijote; Sancho-Sancho," en idem, Del Siglo de Oro a este Siglo de Siglas. Madrid: Gredos, 1962. Pp. 9-19.
- Alonso-Nisol, Luis. " En torno del concepto de Barroco," Revista de la Universidad de Madrid, XI (1962), 321-347.
- Allen, John Jay. Don Quixote: Hero or Fool? A Study in Narrative Technique. Gainesville, Fla.: University of Florida Press, 1969.
- _____. " Melisendra's Mishap in 'Maese Pedro's Puppet Show'," Modern Language Notes, LXXXIII (1973), 330-335.
- _____. " Review," Arthur Efron. "Don Quixote" and the Dulcinea-ated World. Austin-London: University of Texas Press, 1971, Hispanófila, XLIX (1973), 79-84.
- Anónimo. " Art in the Margin?," reseña a Edgar Wind. Art and Anarchy. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1965, The Times Literary Supplement (London, March 12th., 1964), 205-206.
- Arco y Geray. Ricardo del. " Posición de Cervantes ante el gobierno y la administración," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LIX (1953), 185-228.
- Auden, W[ysten] F[ugh]. " The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote," en ed. Lowry Nelson. Cervantes. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall Inc. 1969. Pp. 73-81.

- Auerbach, Erich. "The Enchanted Dulcinea," en ed. Lowry Nelson. Cervantes. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall Inc., 1969. Pp. 98-122.
- Avery, William. "Elementos del Quijote," Anales Cervantinos, IX (1961-1962), 1-28.
- Ayala, Francisco. "Notas sobre la novelística cervantina," Revista Hispánica Moderna, XXXI (1965), 36-45.
- Barnes, W [arry] E [lmer] . World Politics in Modern Civilization. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1950.
- Becker, Idel. " Don Quijote y el concepto ético. Cabalgada de Rocinante a través de la filosofía," Hispania, XXXVI (1953), 58-65.
- Bell, Aubrey F [itz] G [erald] . Heinrich Wölfflin. Die klassische Kunst. Basel: Schwabe, 1949.
- Bell, Michael. "The Structure of Don Quixote," Essays in Criticism, XVIII (1968), 241-257.
- Bellori, Giovanni. "The Lives of Modern Painters, Sculptors and Architects," in E [verett] G [uy] Holt, ed. Literary Sources of Art History. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1947.
- Benito, José de. Hacia la luz del "Quijote". El ropaje de Cide Hamete. Cervantes y el quijotismo. El quijotismo de Balzac. En Ancas de Clavileño. Madrid: Aguilar, 1960.
- L. of B. D. [Ruth Berenson] . "Review," de Edgar Wind. Art and Anarchy; the Reith Lectures. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1960, America, CX (1964), 747-748.
- Bertrand, J [ean] J [acques] A[chillle] . Cervantès et le romantisme Allemand. Paris: F. Alcon, 1914.
- _____ . "Génesis de la concepción romántica de Don Quijote en Francia," Anales Cervantinos, III (1953), 1-41.
- Blecua, Luis Alberto. "A su albedrío y sin orden alguno. Nota al Quijote," Boletín de la Real Academia de la Lengua, XLVII (1967), 511-520.
- Booth, Wayne C. "The Self-Conscious Narrator in Comic Fiction before Tristram Shandy," Publications of the Modern Language Association, LXVII (1952), 163-185.

- Bergerhoff, Elbert Benton Op't Eynde. The Freedom of French Classicism. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1949.
- Brenes, Dalai. The Sanity of Don Quixote. A Study in Cervantine Deception. Doctoral Dissertation. Cornell University, 1957.
- Briganti, Guilio. The Encyclopedia of World Art. 5 vols. N. Y.: Mc. Graw Hill, 1960.
- Brown, Sidney. Dictionary of French Literature. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1958.
- Burckhardt, Jacob. Der Cicerone. Keine Anleitung zum der Kunstwerke Italiens. [1885] . Ed. Gesamte Werkl. 9 vols. Basel: Schwabe, 1957.
- Burke, Peter. The Renaissance. Problems and Perspectives in History. London: Longmans, 1964.
- Bush, Douglas. " The Isolation of the Renaissance Hero," in Joseph Anthony Mazzeo, ed. Reason and Imagination. Studies in the History of Ideas 1600-1800. N. Y.: Columbia University Press, 1962, pp. 57-69.
- Camón Aznar, Jose. " Desde el primer plano al infinito," Revista de Ideas Estéticas, XVII (1958), 193-200.
- _____. El " Quijote " en la teoría de los estilos. Institución " Fernando el Católico." Zaragoza: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Carilla, Emilio. " Introducción al Barroco literario hispánico," Boletín de Filología de la Universidad de Chile, XVIII (1966), 5-38.
- _____. El Barroco literario hispánico. Buenos Aires: Ed. Nova, 1969.
- Casaldüero, Joaquín. " La creación literaria del Quijote de 1605," en Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario. 3 vols. Madrid: Gredos, 1960. I, 307-319.
- _____. " El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha," Revista de Filología Hispánica, II (1940), 323-369.
- _____. Sentido y forma del " Quijote:" 1605-1615. Madrid: Insula, 1949.
- Casas, José Joaquín. Temas del " Quijote. " Bogotá: Ed. Voluntad, 1966.

- Castro, Américo. Cervantes y los casticismos españoles. Madrid: Alfaguara, 1967.
- _____. "Cervantes y Pirandello," en idem, Santa Teresa y otros ensayos. Madrid: Ed. Historia Nueva, 1929. Pp. 219-231.
- _____. Semblanzas y estudios españoles. N. J.: Princeton University Press, 1956.
- _____. "La estructura del Quijote," Realidad. Revista de Ideas, II, (1947), 145-170.
- _____. Vacia Cervantes. Madrid: Taurus, 1967.
- _____. El pensamiento de Cervantes. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Ed. Martín de Riquer. 2 vols. Barcelona: Ed. Juventud, 1971.
- Cortázar, Celina S. de. "¿Don Quijote, caballero o cortesano?," Universidad [Universidad Nacional del Litoral], LV (1963), 61-73.
- Cotteril, "Henry" B[ernard]. History of Art. N. Y.: F. A. Stokes, 1923.
- Croce, Benedetto. Der Begriff der Barock Gegenformation. Zwei Essays. Zürich-Leipzig und Stuttgart: Rascher, 1925.
- _____. "Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst," Weiner Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV (1926), 1-21.
- Cros, Edmond. Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache". Paris: Didier, 1967.
- Cross, Anson K. Light and Shade. Boston and N. Y.: Ginn and Comp., 1897.
- Chambers, Leland H. "Structure and the Search for Truth in the Quijote," Hispanic Review, XXXV (1967), 309-326.
- Chamberlin, Vernon and Jack Weiner. "Color Symbolism: A Key to a Possible New Interpretation of Cervantes' 'Caballero del Verde Gabán'," Romance Notes, X (1968), 342-347.
- Chamberlin, Vernon. "Symbolic Green: A Time-Honored Characterizing Device in Spanish Literature," Hispania, LI (1968), 29-37.
- Charpentrat, Pierre. "Relecture de Wölfflin," Baroque, IV (Montauban, France, 1969), 37-41.

Chasco, Edmund de. " Algunos aspectos del ritmo y el movimiento narrativo del Quijote," Revista de Filología Española, XLVII (1964), 287-307.

Chevalier, Jacques. " Sagesse et mission de Don Quichotte," Anales Cervantinos, V (1957), 1-17.

Dane, V. J. " Review," de Erwin Panofsky. Idea. A Concept in Art History. Trans. Joseph J. S. Peake. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1968, Literary Journal, 93 (1968), 3545-3546.

Davis, Miriam Ruth Loehlin. The Individual and the Basis of an Ideal Society in Cervantes. Doctoral Dissertation. Stanford University, 1964.

Descousis, Paul M. " Don Quijote catedrático de teología moral," Romanische Forschungen, LXXV (1963), 264-272.

_____. " Hacia el mundo interior del Quijote: 'casos de conciencia'," Romanische Forschungen, LXXVI (1964), 395-404.

_____. " Superioridad del clérigo sobre el caballero según Don Quijote," Bulletin Hispanique, LXVI (1964), 68-72.

Díaz-Plaça, Guillermo. " La técnica narrativa de Cervantes. (Algunas observaciones)" en Frank Pierce and Cyril A. Jones, eds. Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Oxford: The Dolphin Book Ltd., 1964. Pp. 237-268.

D'Ors, Eugenio. Du Baroque. Paris: Gallinard, 1935.

Duncan, F [ugh] D [alzier] . " Review," de Arnold Hauser. Philosophy of Art History. N. Y.: Alfred Knopf, 1959, American Society Review, LXXV (1960), 124.

Durán, Manuel. La ambigüedad en "El Quijote". Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de Kalapa. Kalapa, México: Universidad Veracruzana, 1960.

_____. " Cervantes y el realismo fluido," Insula, XVIII (1963), 3.

_____. " Perspectivismo en un capítulo del Quijote," Hispania, XXXIX (1956), 145-146.

Edwards, Homer Floyd. The Concept of Baroque in German, English and French Scholarship. Doctoral Dissertation. Emory University, 1964.

Efron, Arthur. "Don Quixote" and the Dulcineated World. Austin-London: University of Texas Press, 1971.

_____. Satire Denied: A Critical History of English and American "Don Quixote" Criticism. Doctoral Dissertation. University of Washington, 1964.

- Einstein, Albert. "Maxwell's Influence on the Evolution of the Idea of Physical Reality," en idem, Ideas and Opinions. N. Y.: Crown Publ. Inc., 1954. Pp. 266-270.
- _____. "The Problem of Space. Ether and the Field of Physics," en idem, Ideas and Opinions. N.Y.: Crown Publ. Inc., 1954. Pp. 276-285.
- El Saffar, Ruth Snodgrass. Distance and Control in "Don Quijote": A Study in Narrative Technique. Doctoral Dissertation. The John Hopkins University, 1966.
- Entrambasaguas, Joaquín de. "Cervantes y Lope: el tiempo y el momento," Anales de la Universidad de Chile, CVIII (1950), 235-244.
- Fernández del Valle, Agustín Basave. Filosofía del "Quijote". México: Espasa-Calpe, 1958.
- Fredrich, Carl. The Age of Baroque. N. Y.: Harper Bros., 1952.
- Fry, Gloris. "Symbolic Action in the Episode of the 'Cave of Montesinos' from Don Quijote," Hispania, XLVIII (1965), 463-474.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1957.
- Gantner, Joseph. Heinrich Wölfflin. Klein Schriften. Basel: Schwarbe, 1946.
- _____. Schonheit und Grizen des Klassischen Form, Burckhardt, Croce, Wölfflin. Wien: Anton Schol und Co., 1949.
- García Puertas, Manuel. Cervantes y la crisis del Renacimiento español. Montevideo: Universidad de la República, 1962.
- García, William Blake. Algunos aspectos de la caracterización múltiple en "Don Quijote". Disertación Doctoral. Florida State University, 1967.
- Garner, Helen. The Business of Criticism. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- Gibbard, David. "Review," de Edgar Wind. Art and Anarchy; the Reith Lectures. N. Y: Alfred Knopf, 1960, Library Journal, 89 (1964), 2597.
- Gillet, Joseph E. "The Autonomous Character in Spanish and European Literature," Hispanic Review, XLIV (1956), 179-190.
- _____. "Review," de Darnel V. Roaten y Francisco Sánchez Escribano. Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700. N. Y.: Hispanic Institute, 1952, Hispanic Review, XXI (1953), 350-351.

Goggio, Emilio. "The Dual Role of Dulcinea in Cervantes' Don Quijote de la Mancha," Modern Language Quarterly, XIII (1952), 285-291.

Gómez Galán, Antonio. "El día y la noche en el Quijote," Arbor, 135 (1959), 33-43.

González Alvarez, Angel. La esencia de "Don Quijote". Madrid: Instituto de España, 1951.

Gonthier, Denys Armand. El drama psicológico del "Quijote". Madrid: Studium, 1962.

Green, Otis W [oward] . "Melancholy and Death in Cervantes," en John Esten Keller and Ludwig Selin, eds. Hispanic Studies in Honor of Micholson B. Adams. Chapel Hill, n.C.: University of North Carolina Press, 1966. Pp. 49-55.

Groult, Pierre. "Cervantès moraliste e Don Quichotte ascète," Lettres Romanes, VI (Louvain, France, 1952), 333-336.

_____. "Don Quijote místico," Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954. V, 231-251.

Guillén, Jorge. "Vida y muerte de Alonso Quijano," Romanische Forschungen, LXIV (1952), 102-113.

Hasse, E [ekart] . "Zur Bedeutung des 'Je ne sais quoi' im 17 Jahrhundert," Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, LXVII (1956), 47-68.

Hake, Helmut. "Don Quijote de la Mancha, libro juvenil," Anales Cervantinos, VIII (1960), 75-137.

Haley, George. "The Narrator in Maese Pedro's Puppet Show," Modern Language Notes, LXXX (1965), 145-165.

Hartman, Geoffrey H. Beyond Formalism. New Haven and London. Yale University Press, 1970.

Hassold, E [rnest] C. "The Baroque as a Basic Concept of Art," College Art Journal, VI (1946), 3-28.

Hatzfeld, Helmut. The Age of the Baroque. N. Y.: Harper, 1952.

_____. "Artistic Parallels in Cervantes and Velázquez," en Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. III, 266-297.

_____. - " Echo and Twilight in Spanish Baroque Literature," en Alessandro S. Crisafulli, ed. " Studies in Honor of Tatiana Fotich. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, en prensa, 227-236.

_____. " Un esclarecimiento del Barroco en las literaturas romances," Anales de la Universidad de Chile, CXXIX (1961), 141-173.

_____. Estudios sobre el Barroco. Trans. Angela Figueroa. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

_____. " Mis aportaciones a la elucidación de la literatura barroca," Revista de la Universidad de Madrid, XI (1960), 349-372.

_____. " Moderate and Exaggerated Baroque," en Karl-Herman Körner y Flaus Kühl, eds. Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche. Bern: A. Francke, 1973, pp. 215-228.

_____. El " Quijote " como obra de arte del lenguaje. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.

_____. " Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco," Clavileño, I (1950), 1-11.

_____. " Why is Don Quixote Baroque?," Philological Quarterly, (1972), 158-176.

Hauser, Arnold. The Philosophy of Art History. N. Y.: Alfred Knopf, 1959.

Heyl, Bernard C. " Meanings of Baroque," Journal of Aesthetics and Art Criticism, XIX (1960-1961), 275-287.

Ibérico Rodríguez, Mariano. " El retablo de Maese Pedro - estudios sobre el sentimiento del tiempo en Don Quijote," Letras [Lima] , (1955), 5-23.

Immerwahr, Raymond. " Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quijote, Part One," Comparative Literature, X (1958), 121-135.

Jones, Ruth Elizabeth. A Study of the Baroque Elements in the " Persiles y Sigismunda " of Miguel Cervantes Saavedra. Doctoral Dissertation. University of Minnesota, 1965.

Jung, Carl G[ustav] . " The Soul and Death," en Herbert Read, Michael Fordham y Gerhard Adler, eds. The Structure and Dynamics of the Psyche. Collected Works. 16 vols. N.Y.: Pantheon Books, 1960, VIII, 139-158.

Kenyon, Erbert A. " Color Symbolism in Early Spanish Ballads," Romantic Review, VI (1915), 327-340.

Kepes, Gyorgy. Language of Vision. Chicago: Paul Tehobald, 1951.

Köhler, Erich. "Der Padre Feijoo und das 'no sé qué'," Romanistisches Jahrbuch, VII (1955-1956), 272-290.

_____. "Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Ungreiflichen," Romanistisches Jahrbuch, VI (1953-1954), 21-59.

Kommerell, Max. "Humoristische Personifikation in Don Quijote," en Georg Cadamer von Hans, ed. Dichterische Wertefahrung. Frankfurt: Klostermann, 1952. Pp. 109-142.

Landgren, Marchal E. "Review," de Arnold Hauser. Philosophy of Art History. N. Y.: Alfred Knopf, 1959. Library Journal, 84 (1959), 90.

Larson, Robert Allen. "Heinrich Wölfflin's Principles of Art History and the Idea of the Baroque." Unpublished Thesis. University of Florida, 1965.

Lebrón Saviñón, Mariano. "La locura de Alonso Quijano el Bueno," Anales de la Universidad de Santo Domingo, XXVI (1960), 23-31.

Lenson, Michael. "Review," de Arnold Hauser. Philosophy of Art History. N. Y.: Alfred Knopf, 1959, Saturday Review, 43 (March 14th., 1959), 27 y 63.

Levey, Michael. "Art and Aggression," reseña de Edgar Wind. Art and Anarchy: the Reith lectures. N. Y.: Alfred Knopf, 1960, New Statesman, 66 (1963), 232.

Levin, Harry. "The Example of Cervantes," en Lowry Nelson ed. Cervantes. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1969. Pp. 34-48.

_____. "The Golden Age and the Renaissance," en Carroll Camden, ed. Literary Views. Chicago: University of Chicago Press for Rice University, 1964. Pp. 1-14.

Lida, Raimundo. "Vertigo del Quijote," Asonante, XVIII (1949), 7-26.

López Navío, José. "Génesis y desarrollo del Quijote," Anales Cervantinos, VII (1958), 157-235.

Lowenthal, Leo. "Review," de Arnold Hauser. Philosophy of Art History. N.Y.: Alfred A. Knopf, 1959, The American Journal of Sociology, 65 (1960), 421.

Luehrman, Richard. A Study of the Evolution of Critical Discussion and Principles of Baroque in the Arts. Doctoral Dissertation. Florida State University, 1968.

- Lumbreras, Pedro. Casos y lecciones del " Quijote." Madrid: Studium, 1952.
- Lledó Iñigo, Emilio. " Interpretación y teoría de Don Quijote," Anales Cervantinos, VI (1957), 113-122.
- Llorens, Vicente. " Historia y ficción en el Quijote," Papeles de Son Ar-madans, LXXXIV (1963), 235-258.
- Maldonado de Guevara, Francisco. " Apuntes para la fijación de las estruc-turas esenciales en el Quijote," Anales Cervantinos, I (1951), 159-231.
- Mandel, Oscar. " The Function of the Norm in Don Quijote," Modern Philology, LV (1958), 154-163.
- Nan, Thomas. " Voyage with Don Quixote," en Lowry Nelson, ed. Cervantes. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs. N. J.: Prentice Hall, 1969. Pp. 49-72.
- Maraso, Arturo. Cervantes. La invención del "Quijote." Paris: Hachette, 1954.
- Maraval, Juan Antonio. El humanismo de las armas en el "Quijote." Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.
- March, Erns. The Analysis of Sensations and the Relation of the Physical to the Psychical. N. Y.: Dover Publ., 1959.
- Marías, Julián. " La pertinencia del Curioso Impertinente," Revista, 100 (Buenos Aires, 11 de marzo de 1957), 7-14.
- Martinengo, Alessandro. " Cervantes contro il rinascimento," Studi Medio-latini e Volgari (1956), 177-224.
- Martínez Val, José María. El sentido jurídico en el " Quijote." Madrid: Barberá, 1960.
- Maya, Rafael. Los tres mundos de " Don Quijote." Bogotá: Instituto Caro y Guervo, 1947.
- Meacham, Barbara Dell. Time in "Don Quixote." Doctoral Dissertation. Uni-versity of Wisconsin, 1966.
- Milizzia, Francesco. Dizionario delle Belli Arti del Disegno. Milano: Prietro Agnelli, 1804.
- Monroy, Juan Antonio. " La Biblia " en el " Quijote." Madrid: Victoriano Suárez, 1963.
- Monserrat, Santiago. La conciencia burguesa en el " Quijote." Córdoba, Argentina: Universidad Nacional, 1965.

- Montano, Rocco. L'estetica del Rinascimento e del Barocco. Napoli: Quaderni di Delta, 1962.
- _____. "The Renaissance? What Renaissance?," Umanesimo, I (1967), 1-11.
- Monterde, Francisco. La dignidad en "Don Quijote". México: Espasa-Calpe, 1959.
- Montero, Lázaro. "Dulcinea," Anales Cervantinos, IX (1961-1962), 229-246.
- Montoliú, Manuel de. Tríptico del "Quijote". Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.
- Moore, John A. "The Idealism of Sancho Panza," Hispania, XLI (1958), 73-76.
- Moreno Eáez, Enrique. "Arquitectura del Quijote," Revista de Filología Española, XXXII (1948), 269-285.
- _____. Reflexiones sobre el "Quijote". Madrid: Ed. Prensa Española, 1971.
- Mumford, Lewis. The City in History. N. Y.: Harcourt, Brace and World, 1961.
- Murillo, Luis Andrés. "Cervantic Irony in Don Quijote: The Problem for Literary Criticism," en Homenaje a Rodríguez Moñino. 2 vols. Madrid: Castalia, 1966, II, 21-27.
- Nellin, Carlos Orlando. "Sobre la estructura del Quijote," La Palabra y el Hombre, XXXI (1964), 365-387.
- Natali, G[uilio]. "Storia del 'non so ché'," Lingua Nostra, XII (1951), 45-59.
- Navarro González, Alberto. "Móviles y metas del actuar quijotesco," Cuadernos de Literatura, XXII-XXIV (1950), 31-66.
- Nelson, Robert Cary. The Incarnate Word: Studies in Verbal Space. Doctoral Dissertation. University of Rochester, 1970.
- Oelschläger, Victor R. B. "Quixotessence," Quaderni Ibero-Americani, IV (1961), 143-157.
- Ogden, C. K. "I. A. Richards and the New Criticism of The Meaning of Meaning," en Geoffrey H. Hartman. Beyond Formalism. New Haven and London: Yale University Press, 1970, pp. 358-363.

- Ogg, David. Europe in the Seventeenth Century. London: A.C. Black, 1925.
- Olivera, Otto. "Don Quijote, el caballero de la angustia," Hispania, XLIV (1961), 442-444.
- Ortega y Gasset, José. Meditaciones del "Quijote" e ideas sobre la novela. 6ta. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- Osterec, Ludovik. El pensamiento social y político del "Quijote". México: Andrea, 1963.
- Palacín, Gregorio. En torno al "Quijote" (Ensayo de interpretación crítica). 2da. ed. Madrid: Leira, 1965.
- Panofsky, Erwin. "Des Begriff des Kunstwollens," Zeitschrift fur Aesthetik, XIV (1920), 330-331.
- _____. Idea. A Concept in Art History. Trans. Joseph J.S. Peake. Columbia, S. C.: University of South Carolina Press, 1968.
- _____. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1955.
- _____. "Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie," Zeitschrift fur Aesthetik, XVIII (1924-1925), 130-131.
- Pardo Figueroa, Mariano [Dr. Thebussem]. "Lo verde en Cervantes," La España Moderna, VI (1894), 46-47.
- Parker, Alexander A [ugustine]. "El concepto de la verdad en Don Quijote," Actas de la Asamblea Cervantina de la Lengua Española. Madrid: Aguilar, 1948. Pp. 287-305.
- _____. "Fielding and the Structure of Don Quijote," Bulletin of Hispanic Studies, XXXIII (1956), 1-16.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Pellegrini, Silvio. "L'unità de Don Quijote," Belfagor, XIX (1964), 534-545.
- Pérez Pastor, Cristobal. Documentos cervantinos hasta ahora inéditos. 2 vols. Madrid: Imprenta Fortanet, 1897 y 1902.
- Pfandl, Ludwig. Historia de la literatura nacional española en el Siglo de Oro. Trans. José Rubio Balaguer. Barcelona: Ed. Araluce, 1933.
- Pijoan Joseph. History of Art. Trans. R. L. Roys. N. Y.: Harper Bros., 1928.

- Porqueras Mayo, Alberto. " El no sé qué en la Edad de Oro española," Romanische Forschungen, LXXVIII (1966), 314-337.
- Power, H[arry] H[untington] . The Art in Florence. N. Y.: Macmillan, 1912.
- Praz, Mario. Mnemosyne. The Parallel between Literature and Visual Arts. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1970.
- _____. Studies in Iconology. N. Y.: G. Braziller, 1962.
- Predmore, Richard. El mundo del " Quijote". Madrid: Insula, 1958.
- Rabassa, Gregory. " El idealismo español del Quijote," Nueva Democracia, XXXVIII, 4 (1958), 52-56.
- Ramírez, Alessandro. " The Concept of Ignorance in Don Quixote," Philological Quarterly, XLV (1966), 474-479.
- Real de la Riva, César. " Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes," en Actas de la Asamblea Cervantina de la Lengua Española. Madrid: Revista de Filología Española, 1955, 107-150.
- Riley, Edward C [laverly] . " Aspectos del concepto de admiratio en la teoría del Siglo de Oro," en Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con motivo de su 60º aniversario. 3 vols. Madrid: Gredos, 1963, II, 173-183.
- _____. Cervantes' Theory of the Novel. London: Clarendon Press, 1962.
- _____. " Episodio, novela y aventura en Don Quijote," Anales Cervantinos, V (1956), 209-230.
- Río, Angel del. " El equívoco del Quijote," Hispanic Review, XXVII (1959), 200-221.
- Riquer, Martín de. " Don Quijote: caballero por escarnio," Clavileño, VII (1956), 47-50.
- Riveros Subizar, María, " La justicia en el Quijote," Boletín del Instituto de Investigaciones Científicas [La Plata. Argentina], VI (1951), 21-43.
- Rizza, Conrado. " Don Chisciotte e la Fede," en idem, Itinerari. Siracusa: Ed. Cirama, 1953, pp. 9-48.
- Roaten, Darnel H. An Explanation of the Forms of Three Serious Spanish Baroque Dramas According to Wölfflin's Principles of Art History. Doctoral Dissertation. University of Michigan, 1951.

- Roaten, Darnel H. y Francisco Sánchez Escribano. Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700. N. Y.: Hispanic Institute, 1952.
- Rodríguez [Ordóñez] de Montalvo, Garci. Amadís de Gaula. México: Ed. Porrúa S.A., 1959.
- Rolf, Ida P. Structural Integration. N.Y.: published by the author, 1962.
- Romera Navarro, Miguel. "Correspondencias entre las interpretaciones literarias del Quijote y las pictóricas," Hispanic Review, XII (1944), 152-155.
- Rossales, Luis. Cervantes y la Libertad. 2 vols. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1960.
- Rosenblat, Angel. La lengua del "Quijote". Madrid: Gredos, 1971.
- Ross, George K. The Development of Chiaroscuro as a Technique of Graphic Arts. A Genetic Study of Determining Factors with Indications of Trends. Doctoral Dissertation. New York University, 1946.
- Rousset, Jean. "Adieu au Baroque?," en idem, L'interieur et l'exterieur. Paris: Corti, 1963.
- _____. La Littérature de l'âge baroque. Circe et le Paon. Paris: Librairie Jose Corti, 1954.
- Roux, Lucette. "A propos du 'Curioso impertinente'," Revue des Langues Romances, LXXX (1963), 173-194.
- Rubio, David. ¿Hay una filosofía en el "Quijote"? N. Y.: Carranza y Cia., 1924.
- Rueda Contreras, Pedro. Los valores religioso-filosóficos de "El Quijote". Valladolid: Miraflones, 1959.
- Rüegg, August. "Lo erasmico en Don Quijote de Cervantes," Anales Cervantinos, IV (1954), 1-40.
- _____. "Le réalisme de Cervantès," Anales Cervantinos, II (1952), iii-128.
- Sarmiento, Edward. "On the Interpretation of Don Quixote," Bulletin of Hispanic Studies, XXXVII (1960), 146-153.
- Sánchez Escribano, Francisco, y Alberto Porqueras Mayo. Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco. Madrid: Gredos, 1965.
- Sanchez Escribano, Francisco. "Del sentido barroco de la Diosa de la Hermosura en el Quijote y en la literatura del siglo XVII," Anales Cervantinos, III (1953), 121-142.

- _____. " El sentido cervantino del ataque contra los libros de caballería," Anales Cervantinos, V (1957), 19-40.
- _____. " Un tema erasmiano en el Quijote I, xxii," Revista Hispánica Moderna, XIX (1953), 88-93.
- _____. " Sobre un aspecto de la defensa de la técnica de la novela de Cervantes," Anales Cervantinos, VI (1957), 271-273.
- _____. " De un tema ignaciano en el Quijote," Revista de Literatura, IX (1956), 147-148.
- La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Ed. Rev. C.I. Scofield. Miami, Fla.: Spanish Publications Inc., 1967.
- Scott, Glenn Trayer. The European Background of the Formation of the Baroque Expression in Literature and Art. Doctoral Dissertation. Princeton University, 1971.
- Schiffaour, Ethel Talbot. " Review," de Heinrich Wölfflin. Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art. N. Y.: Henry Holt and Comp., 1932, The Bookman. A Review of Books and Life, LX (1932), 242-245.
- Schöne, Wolfgang. Über das Licht in der Malerei. Berlin: Mann, 1954.
- Schürr, Friedrich. " Idea de la libertad en Cervantes," Cuadernos Hispánicos, XVIII (1950), 367-371.
- _____. " Romanticismo, realismo y humorismo en Cervantes," Anales Cervantinos, III (1953), 361-366.
- Shaffino, Rafael. " Cervantes y el Renacimiento," Revista Nacional, VIII (Montevideo, 1950), 177-198.
- Silva Herzog, Jesús. " La crítica social en Don Quijote de la Mancha," Cuadernos Americanos, XV (1956), 133-148.
- Spengler, Oswald. The Decline of the West. 2 vols. N. Y.: Knopf, 1939.
- Spitzer, Leo. " On the Significance of Don Quijote," Modern Language Notes, II (1962), 113-129.
- Spoerri, Theophil. Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung. Bern: Paul Haub, 1922.
- Stagg, Geoffrey. " El plan primitivo del Quijote," en Frank Pierce y Cyril A. Jones, eds. Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Oxford: The Dolphin Book Ltd., 1964. Pp. 463-411.

- _____. " La primera salida de don Quijote: imitación y parodia de sí mismo," Clavileño, IV (1953), 4-10.
- Strish, Fritz. Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen. Bern: A. Francke, 1947.
- _____. " Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts," en Adhangelungen zur deutschen Literaturgeschichte Festschrift für Franz Muncker. München: F. Brinkman A. G., 1916, 1-21.
- Suárez Calbén, Eugenio. "Los planos del Quijote," La Torre, XV (1967), 35-61.
- Swanson, Roy Arthur. " The Humor of Don Quijote," Romantic Review, LIV (1963), 161-170.
- Thomas, Sister Marie. " Extraneous Episodes in Don Quijote," Hispania, XXXVI (1953), 305-309.
- Togeby, Knud. La composition du roman " Don Quijote," Copenhagen: Orbis Litterarum, 1957.
- Torre, Guillermo de la. " Los problemas del Barroco. (Diálogo sin pretexto sobre un tema que no acaba)," Cuadernos, LXXXIX (1964), 69-73.
- _____. " Sentido y vigencia del barroco español," en Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario. 3 vols. Madrid: Ed. Gredos, 1963. III, 47-68.
- Trueblood, Alan S. " Nota adicional sobre Cervantes y el silencio," Nueva Revista de Filología Hispánica, XIII (1959), 98-100.
- _____. " El silencio en el Quijote," Nueva Revista de Filología Hispánica, XII (1958), 160-180.
- _____. " Sobre la selección artística en el Quijote ' . . . lo que ha dejado de escribir'," Nueva Revista de Filología Hispánica, X (1956), 44-50.
- Van Doren, Mark. Don Quixote's Profession. N.Y.: Columbia University Press, 1958.
- Vossler, Karl. Escritores y poetas de España. Trans. C. Clavería. Buenos Aires: Ed. Nova, 1964.
- _____. Introducción a la literatura del Siglo de Oro. Madrid: Ed. Cruz y Raya, 1954.

Walzel, Oskar. "Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters," en Handbuch der Literaturwissenschaft. Berlin: Neubascademische Verlagsgesellschaft, 1925, pp. 148-172.

_____. "Shakespeares dramatische Baukunst," Jahrbuch der Shakespearegesellschaft, LII (1916), 302-325.

_____. Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin: Verlag von Richard, 1917.

Wardropper, Bruce W. "Don Quixote: Story or History," Modern Philology, LXIII, (1965), 1-11.

_____. "The Pertinence of 'El curioso impertinente'," Publications of the Modern Language Association, LXXII (1957), 587-600.

Wartburg, Walter von. "Non sapio quid," en Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso ofrecido por sus amigos y discípulos con ocasión de su 602 aniversario. 3 vols. Madrid: Gredos, 1963, III, 579-584.

Watson, Irvine A. "La primera salida de don Quijote en busca de confianza," Clavileño, VI (1955), 1-6.

Wellek, Rene. "El concepto del Barroco en la investigación literaria," Anales de la Universidad de Chile, CXXV (1962), 124-154.

_____. "The Parallelism between Literature and the Arts," English Institute Annual (1941), 29-63.

Willis, Raymond S. The Phantom Chapters of "Don Quijote". N. Y.: Hispanic Institute, 1953.

Wind, Edgar. Art and Anarchy. N. Y.: Alfred A. Knopf, 1965.

_____. Pagan Mysteries in the Renaissance. N.Y.: Barnes and Noble Inc., 1968.

Anónimo. "Review" [Edgar Wind Art and Anarchy], New York Review of Books, II (April 30th. 1964), 7

Anónimo "Review" [Edgar Wind, Art and Anarchy], The Nation, 197 (1963), 462.

Wölfflin, Heinrich. Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance. Trans. Peter and Linda Murray. London: Phaidon Press, 1952.

_____. Die Kunst Albrecht Dürers. München: F. Bruckmann A. G., 1905.

_____. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem des Stilentwicklung in der neuen Kunst. München: F. Bruckmann A. G., 1915.

_____. Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art. Trans. M. D. Hottinger. N. Y.: Henry Holt and Comp., 1932.

_____. "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision," Logos, XII (1933), 210-218.

_____. Prolegomena zu einer Psychology der Architektur. München: Theodor Ackermann, 1888.

_____. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung der Barockstils in Italien. München: Theodor Bruckmann, 1925.

Anónimo. " Review," de Heinrich Wölfflin. Principles of Art History. The Problem of Development of Style in Later Art. N. Y.: Henry Holt and Comp., 1932, Books Abroad (1948), 309.

Woodbury, Charles C. The Art of Seeing. N. Y.: Charles Scribner's Sons, 1925.

Wust, Peter. " Don Quijote, Sancho y el hombre religioso," Ateneo, LXII (1954), 13-14.

Ziomek, Henryk. " La satirizante fuerza cómica del Quijote," Hispania, XLIX (1966), 769-777.

VITA

OSCAR FRANCISCO HERNÁNDEZ was born in Havana, Cuba, on April 28th., 1924. In 1962 he came to the United States along with his family and were granted assylum as political refugees. Later on he and his family became American citizens.

He was graduated with honors from the University of Havana (Universidad Nacional de la Habana) and in 1946 was awarded an Ll.D. degree. The title of the dissertation he wrote toward that degree was " Convenios colectivos de trabajo." On the same year the President of the Republic of Cuba delivered to him the national award " Ricardo Dolz y Arango," on the basis of scholar achievements.

He practiced law from 1947 to 1962 holding at the same time other public and private positions.

In the field of education he was appointed in 1949 Principal to the Ciudad estudiantil Padre Félix Varela operated in Colón, Cuba, by the Catholic Missionary Order of Quebec, Canada, acting in such position until 1960 when the school was seized and confiscated by the Cuban Government.

In 1951 he was appointed full professor of Economics and Labor Law to the Escuela Tecnológica "Tirso Mesa" in Colón, Cuba. He held that chair until 1960, date on which he was appointed Vice-Director to the Escuela Profesional de Comercio de Colón, position which he held until


he left Cuba in 1962.

In the United States he worked as a social worker for the Florida State Department of Health and Welfare since his arrival through 1964. On February of said year he joined a Cuban teachers retraining program offered by the Emporia Kansas State College.

He has done graduate work on the fields of Languages and linguistics at Emporia Kansas State College (1964-1973), the University of Kansas (1966-1971), and the University of Florida (1973-1975), where he has completed his program toward a Ph.D. degree with a major field in Spanish Literature and a minor in General Linguistics.

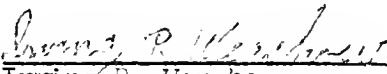
Since September 1964 he has worked as an Instructor at the Foreign Languages Department of the Emporia Kansas State College where he holds the rank of Associate Professor.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



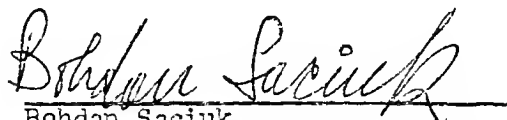
John J. Allen, Chairman
Professor of Spanish

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.



Irving R. Wershow
Professor of Spanish

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

A handwritten signature in cursive script, reading "Bohdan Saciuk", written over a horizontal line.

Bohdan Saciuk
Associate Professor of Spanish,
Portuguese and Linguistics.

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Arts and Sciences and to the Graduate Council, and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

August, 1975

Dean, Graduate School



UNIVERSITY OF FLORIDA



3 1262 07332 059 9